RADAR
23.8.09
Nº 679
AÑO 12

Cocó Chanel por María Moreno
Luis Cano, el fantasma del nuevo teatro
Reina Roffé: García Lorca en Buenos Aires
Manuel Vilas, la poesía que llega de España



PARTES DE GUERRA

Quentin Tarantino estrena Bastardos sin gloria, la película en la que revisita el género bélico.

El amor con los tiempos de las tortugas

La tortuga es de las pocas mascotas que se las arreglan, rutinariamente, para sobrevivir a sus dueños. Billy es una tortuga macho de 110 años. Su actual dueño, Peter Crane, lo recibió de manos de un pariente de más de ochenta: él es el último eslabón en una cadena que cuida a Billy desde que nació, en 1899.
Resulta que Peter ya tenía una tortuga, Tammy, que le habían regalado cuando él tenía apenas tres años. Billy llegó a la casa hace quince años y la conoció a Tammy. Al principio dormían en casitas separadas, en las cuchas de madera que les construyó Peter. Y a lo largo de estos quince años, Billy no dejó de perseguir a Tammy por todo el jardín, pero no fue hasta hace poco que ella, finalmente, lo aceptó. "Los encuentro todo el tiempo a los dos en la misma cucha, compartiendo un pedazo de lechuga o de pepino", relata Peter al diario *The Telegraph*.
Tammy finalmente puso huevos en un rincón del jardín y los retoños verán la luz en noviembre. La familia Crane tiene aseguradas sus mascotas por las próximas generaciones.





El colmo del realismo

En Carolina del Sur, en Estados Unidos, un motociclista asistió a un espectáculo aterrador y fantástico: un helicóptero humeante, que realizó un dramático giro final y se precipitó al agua. En la autopista, en medio de la hora pico, este hombre tuvo la presencia de ánimo de llamar al 911. Patrulleros, un jefe de batallón y tres camiones de bomberos se apresuraron para llegar a la escena del rescate, abriéndose camino entre el tráfico.
El único que se lo tomó con calma fue un oficial que, ni bien llegó al lugar del siniestro, se dio cuenta de que el helicóptero no era de verdad sino un modelo a escala, manejado por control remoto.
De apenas 60 centímetros de largo, diez veces menor que su contraparte real, el modelo estaba siendo controlado por dos personas que, debajo del puente, no se daban cuenta del escándalo que habían organizado.

Achicando el pánico gay

El martes pasado, el Parlamento de Nueva Zelanda pasó una ley para abolir lo que se llama la "defensa de pánico gay". Esta defensa, usada exitosamente en varios casos, consiste en que un acusado se excuse de haber asesinado a alguien diciendo que los avances sexuales de la víctima les causaron un estado de emoción violenta.
Tal fue el caso de Ferdinand Ambach, que en junio pasado asesinó a un turista húngaro que lo invitó a su departamento, y explicó sus acciones diciendo que tenía miedo de que lo violara. El jurado determinó emoción violenta y lo encontraron culpable de homicidio doloso, sin premeditación: así funciona la defensa del "pánico gay".
Simon Power, ministro de Justicia de Nueva Zelanda, dijo que este tipo de defensa "da por sentado que la gente normal, cuando se la provoca, reacciona con una pérdida de control homicida; pero la verdad es que la gente normal no reacciona así".
El "pánico gay" seguirá siendo contemplado como una defensa válida en Estados Unidos, Inglaterra y otras partes del mundo, pero en Nueva Zelanda, por lo menos, la ley aportará el sentido común que la gente parece desconocer.

yo me pregunto: ¿Por qué a las remeras con cuello les dicen chomba?

C.H.O.M.B.A. Confieso Hoy Mi Baja Autoestima. Esas iniciales definen a los chomberos.
Itai de IL

Porque decir: "Está fresco pa' remera con cuello" no causa la menor gracia.
T. Lacoste

Porque en los campos de polo suena muy mal decir "remera", junto con "chancletas" y "anteojos"... Se prefiere "chomba", "nada" y "gafas" (nótese la redondez en la pronunciación).
Te Acoste

Bacha uno a chaber.
Cachabacha

Si las remeras no tienen cabeza, ¿por qué van a tener cuello?
Dan Vancouver

No sé. Yo a las remeras con cuello les llamo camisa sin botones.
Dan el ingeniero

Chomba, chabomba, bombacha, antes se la ponían las minas por abajo y hoy se las tiran por arriba.
Tintofresco

Es una deformación de chambones, quienes fueron los primeros en usar esa ridícula prenda.
Los piolas de las camisetas tirillas

Porque no hay chomba que no tenga un chabón adentro.
Kartílago

Porque es más fácil que explicarle a la vendedora que querés una remera con cuello.
El del cocodrilito

Lo que habría que preguntarse es por qué a las chombas sin cuello les dicen remera.
Dialéctico Lacosteano

Porque a las rameras las llaman chongas.
El ristreto de la falda

Chomba, apócope de chabomba, que es a su vez opuesto a bragueta, con lo cual quedaría etabrague, o bien solzillonca, palabras cacofónicas. Más sus apócopes, tague o sollonca, cacofonías insoportables para la nominación ganadora, chomba Toleremoslo.
Larousse Rae Apocopada de Balvner

En "Chomba de mi Esperanza" queda clarísimo: "caricia de tu pañuelo que va envolviendo mi corazón", y la chomba no tiene bolsillos para el pañuelo.
IKOT

Por la simple lógica de que remera con cuello es demasiado largo para ser cheto (como los chizitos) y con onda... ¡Es re chomba!
Nicanor Cuellar

No sé, pero la cheta de mamá me decía chambón cuando manchaba la chomba con el chimbote.
Chelo Chumpitaz, el que chuta chato

Para la semana que viene: ¿Por qué el noble potrillo aflojó justo en la raya?

Para criticarnos, felicitarnos, proponer ideas, mandar sus respuestas, fotos descabelladas, objetos insólitos, separados al nacer o dudas a evacuar: fax 6772-4450 yomepregunto@pagina12.com.ar



FOTO: BERNARDINO AVILA

Aguante Cromañón

POR MARIANO BLEJMAN

El público de Cromañón dejó sus uñas incrustadas en la pared. Y allí van a quedar, parece. Aunque no pase nadie por el frente del boliche que se incendió el 30 de diciembre de 2004, cuando tocaba Callejeros. Ahí van a quedar, digamos. Aunque nadie escuche las uñas, ahí van a quedar. Las manos van a quedar abiertas, buscando una salida a través de la pared, empujando lo imposible, buceando en el cemento impenetrable, más allá de lo que diga la física. Eso que acá todavía se llama rock se pega la cabeza contra esa pared, se llena los pelos de tizne.

¿Cómo atraviesa una pared? ¿Cuál es su puerta de emergencia? Para romper una pared de pura impotencia se usa la llave de la justicia. Gracias a la justicia, injustamente, el otro día aparecieron en la tele esas uñas incrustadas, para el regodeo morboso. Antes de contar el horror, había que volver a mostrarlo. Se pensó que la justicia preparaba el terreno para una condena dura. Dura como una pared. Se pensó mal.

Como si fuera una especie de síndrome de Estocolmo, el público de Cromañón levantó los puños en alto cuando escuchó que la Justicia dejaba afuera de la misma a los integrantes de la banda Callejeros y adentro a Omar Chabán, al manager de Callejeros y a un par de funcionarios. Parido de las entrañas del menemismo, el público de Cromañón tardó años en apropiarse del aguante, que pertenecía al comienzo de los años '90, un aguante que había nacido cuando todavía se escuchaba grunge. Pero el aguante de Cromañón entendió por militancia el desprecio por el cuerpo propio. Interpretó por autogestión la desidia por la vida ajena. Comprendió por independencia la capacidad de representar la nada.

Si el aguante ricotero se presentaba como parte de una gesta más épica, el aguante Cromañón se autoproclamó como el centro mismo del aguante. Las banderas no eran para ir hacia adelante, sino para tapar a los de atrás. Cromañón fue la suma de todas las desidias juntas: la desintegración del Estado benefactor, la acumulación de las soberbias que todavía siguen, diez años de flexibilización mental. Dejar hacer. La fiesta somos nosotros, dijo el público de Cromañón. La fiesta somos nosotros, aún más que los de arriba. Pero si la autogestión fue la bandera encomiable y festejable del aguante pre-Cromañón, Callejeros fue –y lamentablemente será, si la Cámara de Casación no revierte este increíble fallo– su interpretación más aberrante (ah, ¿dónde estás Umberto Eco?).

La absolución de Callejeros es tan absurda como tratar de atravesar una pared llena de humo, tan sólo con las uñas como instrumento. Porque ahora venimos a descubrir, después de 15 años de aguante, que el monotributismo del rock empezaba y terminaba en el manager de la banda. Qué cinismo: las diatribas sobre la independencia que blasfemaba Pato Fontanet eran pura retórica, que en verdad ellos no eran más que muñecos de torta manejados por su todopoderoso manager, que los había contratado como empleados. Unos idiotas útiles. El Pato Fontanet, ahora lo sabemos, era un títere que se dejó llevar por la desidia, y que cuando las papas ardieron no tuvo problemas en sacar los pies del plato. Eso es un amigo. Otra muestra de cinismo casual: la noche de la sentencia tocaba en La Trastienda la banda de música disco Friendly Fires, un chiste que la revista *Barcelona* jamás podría mejorar. Aguante Cromañón.



Feos, sucios y malos

Ya se sabe cómo trabaja Quentin Tarantino: toma un género del cine y le rinde un homenaje hasta el absurdo. El del robo *noir* en *Perros de la calle*, el *pulp fiction* en *Pulp Fiction*, el *blaxploitation* en *Jackie Brown*, las de artes marciales orientales en *Kill Bill*, el terror rutero en *A prueba de muerte.* Y ahora le toca al bélico. Pero no cualquier película de guerra: con un grupo de soldados judíos entregados a la misión de asesinar nazis de la manera más sangrienta posible, recupera la gran tradición de *Doce del patíbulo* de Robert Aldrich, y los comandos feos, sucios y malos que conformaban lo más granado de las fuerzas que derrotaron al nazismo.

POR ALFREDO GARCIA

Con los *Bastardos sin gloria*, Quentin Tarantino da un giro brusco al volante que conducía Kurt Russell en la reciente *A prueba de muerte* y coloca al espectador en medio de la Francia ocupada por los nazis hacia 1941. Salvo películas de revisionismo histórico post-*La lista de Schindler* y *Rescatando al soldado Ryan*, la guerra como gran espectáculo de entretenimiento épico ya no es algo usual en Hollywood; pero, obvio, Tarantino no es Hollywood. ¿O sí?

Sí y no, y eso es algo que se puede observar repasando las numerosas y heterogéneas fuentes de homenaje e inspiración con las que, a través de estos *Bastardos sin gloria*, Quentin Tarantino recorre el cine bélico.

La referencia más evidente del último *opus* del director está en su título. Aunque en los papeles el guión sobre un comando de soldados judíos que matan nazis por docenas y quieren liquidar a Hitler, Goebbles, Goering y Borrman durante el estreno de un clásico de propaganda nazi en un cine parisino no tiene mucho que ver con la original, su película se llama igual que una italianada bélica dirigida por Enzo G. Castellari en 1978, *Quel maledetto treno blindato*, conocida en los Estados Unidos como *The Inglorious Bastards* (en la Argentina tuvo bastante éxito en las salas de cruce de la calle Lavalle y los cines de barrio y zonas suburbanas bajo la exacta traducción *Aquel maldito tren blindado*, luego un éxito en VHS de la mano de uno de los sellos especializados en *western spaghetti*). El *treno maledetto* era una especie de copia por partida doble, ya que el argumento copiaba a *The Dirty Dozen* (*Doce del patíbulo*) de Robert Aldrich mientras que el estilo intentaba reproducir la ultraviolencia de Sam Peckinpah, dato interesante sobre todo si se tenía en cuenta que por esos tiempos el director estadounidense de *La pandilla salvaje* y *Pat Garret & Billy the Kid* acababa de arrojar una feroz mirada a la Segunda Guerra Mundial en *La Cruz de Hierro* (1977). En efecto, alguien llamó a Castellari "The poor man's Peckinpah" ("Un Peckinpah para pobres"), lo que no implica que el director italiano no haya tenido una larga serie de éxitos comerciales distribuidos en todo el mundo, incluyendo clones itálicos de *Tiburón*, *Mad Max* y varios *eurowesterns* de la era clásica post-Sergio Leone. Un detalle raro es que Enzo G. Castellari es el seudónimo de Enzo Girolami, también apodado "Enzino" y otrora conocido por varios alias anglosajones pedidos por la distribución internacional, como E.G. Rowland y Stephen M. Andrews.

El argumento de la primera *Inglorious Bastards*, es decir la italianada de Enzo G. Castellari (en realidad la de Tarantino es *Basterds*, con "e") contaba la epopeya de unos criminales de guerra interpretados por Bo Svenson, Peter Hooten, Michael Pergolani, Jackie Basehart y Fred Williamson, que al ser bombardeados camino a su encierro en una prisión militar, decidían participar de una misión suicida contra los nazis.

La idea de usar unos delincuentes como antihéroes extremos de un film bélico no era precisamente nueva. Justamente es aquí cuando entra el parecido con *Doce del patíbulo* de Robert Aldrich, superclásico que introducía una alta dosis de cinismo a la gesta aliada, poniendo a asesinos psicópatas, violadores y depravados de la peor calaña a combatir a los nazis. Al mejor estilo de un gran director como Aldrich, que ya había incursionado en el género bélico con obras maestras del cine de guerra revisionista como *Attack* (*Ataque*), que con impresionantes actuaciones de Jack Palance y Lee Marvin contaba básicamente las mismas injusticias y traiciones luego descriptas en *Pelotón* por Oliver Stone, *Doce del patíbulo* se valía de un elenco sin desperdicios (Lee Marvin, Ernest Borgnine, Charles Bronson, Jim Brown, John Cassavetes, Richard Jaeckel, George Kennedy, Trini López, Robert Ryan, Telly Savalas, Donald Sutherland, Clint Walker) para contar cómo ese grupo de desalmados podía constituirse en una implacable fuerza de choque tal como decía la frase publicitaria del film, toda una revolución para 1967: "¡Los entrenaron, los armaron, y se los soltaron a los nazis!".

La película era fuerte para su época. Jack Palance rechazó el papel del desquiciado que terminó encarnando Telly Savalas –terminaba liquidado por sus propios compañeros– debido a que todo le pareció muy violento, y el mismo Lee Marvin, que reconoce haberla pasado bomba durante el rodaje, donde hicieron falta varias toneladas de explosivos para demoler el castillo que servía de cuartel general a los nazis –uno de los decorados más grandes de la historia del cine–, aseguró en muchos reportajes que la película era sólo "basura para ganar plata", algo que en efecto hizo al por mayor, convirtiéndose en el mayor éxito comercial de la Metro durante el año de su estreno original (seguramente el rechazo de Marvin al film se puede justificar dadas sus propias experiencias como soldado en la guerra, que según dijo él mismo estaba mucho más fielmente mostrada en la posterior *The Big Red One* de Sam Fuller).

El film de Aldrich se basaba en un best seller de E.M. Nathason, inspirado, por más increíble que suene, en un auténtico grupo de paracaidistas que participó en numerosos combates de la Segunda Guerra, incluido el esencial Día D. "Los 13 Roñosos" podría ser una traducción fiel del apodo que sus camaradas de armas les pusieron a los 101st Airborne Paratroopers, "The Filthy Thirteen", que por una extraña cuestión ritual de fraternidad, o tal vez un raro caso de alergia colectiva al jabón, se negaban a asearse o afeitarse antes de una misión. También se cor-



taban el pelo o se maquillaban al estilo apache, lo que servía perfectamente a los fines de la propaganda bélica que difundía en cada ocasión que se presentara las imágenes de estos bravucones en cuanto noticiero fuera posible.

En este sentido, se puede ver un guiño de Tarantino a la verdadera historia detrás de los *Doce del patíbulo*, ya que el personaje de Brad Pitt, o sea el líder de los *Bastardos sin gloria*, tiene el sobrenombre de "El Apache" y les pide a sus hombres que le quiten el cuero cabelludo a todas sus bajas enemigas.

El film de Aldrich originó algunas flojas secuelas producidas para la televisión, y es uno de los films de guerra más copiados de todos los tiempos. Sin embargo, y más allá de sus fuentes históricas ya mencionadas, su originalidad es discutible, ya que un film previo de bajo presupuesto, dirigido por Roger Corman, se le adelantó en el tema. Stewart Granger, Mickey Rooney, Ed Byrnes, Henry Silva y Raf Vallone eran algunos de miembros de la *Invasión secreta* (*The Secret Invasion*, 1964). Corman contó que supo de la historia real de un grupo comando que actuó contra los nazis en Dubrovnik, ex Yugoslavia (uno de los países que más duramente se opuso a la ocupación alemana), en el consultorio de un dentista, y que se interesó tanto en recrear aquellos hechos verídicos como para llevar la producción a las locaciones reales, algo difícil teniendo en cuenta que el despliegue de producción no era el fuerte de los astutos emprendimientos independientes del director de *The Trip* y *El hombre con ojos de rayos X*.

Más allá de que el film de Corman debería ser considerado el primer film auténticamente dedicado a estos grupos de comandos sucios, implacables, desalmados y tan malos como sus enemigos nazis –ésta sería una perfecta descripción de los energúmenos de Tarantino, que muelen con un bate de béisbol a sus enemigos, les cortan el cuero cabelludo a los cadáveres y, si los dejan vivos, les marcan una cruz esvástica en la frente con un cuchillo–, las fuentes se pueden remontar incluso hasta los films realizados durante el transcurso de la Segunda Guerra Mundial, como el semiolvidado *Gung Ho: The Story of Carlson's Makin Island Raiders* (Ray Enright, 1943) con Randolph Scott y un joven Robert Mitchum matando japoneses a diestra y siniestra luego de un entrenamiento diseñado para convertir seres humanos en bestias de combate.

En todo caso hay muchos films muy buenos en el estilo iniciado por Corman y continuado por Aldrich. Uno de los mejores lamentablemente no es de los más conocidos ni recordados. En *Play Dirty* (*La escoria del desierto*, 1968), el genial André De Toth se despedía del cine a lo grande con la historia de un ejecutivo petrolero obligado a asumir su fachada militar y liderar una misión imposible en territorio alemán, disfrazado de italiano con soldados de la peor ralea, igual o peor que las tropas del Eje con las que se encontraban a su paso. La película confirmó la extraña peculiaridad que Michael Caine venía demostrando desde el inicio de su carrera en la obra maestra épica *Zulú*, de Cy Enfield: se puede ser superastro de cine sin encarnar jamás a un héroe ni nada que se le parezca. Caine volvería a demostrar esto en otro excelente film de Aldrich al estilo de sus previos *Doce del patíbulo*: en *Too Late the Hero* (*Así nacen los héroes*, 1970) encarnaba como nadie a un soldado inglés tan cobarde como todos sus camaradas, que hacía cualquier cosa por no tener que enfrentarse a los japoneses que dominaban la otra mitad de su propia isla. La frase publicitaria de esta joya de Robert Aldrich lo decía todo: "War... it's a dying business" ("La guerra... es un negocio moribundo").

Por algo este tipo de mirada cínica o

Grupos de comandos sucios, implacables, desalmados y tan malos como sus enemigos nazis: ésa sería una perfecta descripción de los energúmenos de Tarantino, que muelen con un bate de béisbol a sus enemigos, les cortan el cuero cabelludo a los cadáveres y, si los dejan vivos, les marcan una cruz esvástica en la frente con un cuchillo. Y a las películas sobre ellos es que Tarantino rinde homenaje.

irónica a la guerra explota en la taquilla mundial a partir de 1967 y los *Dirty Dozen* de Aldrich. Es que ya la guerra no era contra los nazis sino contra el Vietcong, y ya no se sabía quiénes eran los malos. O, mejor dicho, parece que sí se sabía, y el cine de algunos audaces directores de Hollywood como Robert Altman lanzaba dardos al mundo militar en comedias negrísimas tan geniales como *MASH* (1970), tal vez el momento más creativo y ácido de la crítica antibélica en el cine estadounidense.

Desde este tipo de mirada cínica se puede entender la historieta absurda de guerra que pinta cuadrito por cuadrito Quentin Tarantino en esta original y extraña *Bastardos sin gloria*, por momentos más una comedia negrísima que un auténtico film de guerra. Hay un punto de vista antirracista poco tratado en el cine, que tiene que ver con la ascendencia judía del comando antinazi comandado por Brad Pitt, que utiliza técnicas tan brutales como para horrorizar al mismísimo Führer. Esta mirada ideológica hace que *Bastardos sin gloria* pueda funcionar como un excelente doble programa si se la ve junto a la más seria y convencional *Desafío* (*Defiance*) de Ed Zwyck, con Daniel Craig comandando un grupo de partisanos judíos de muy malas pulgas que ni por asomo se dejarán conducir a la cámara de gas sin liquidarse unos cuantos nazis.

La mezcla de humor negro, clima bélico hasta lo ultraviolento, ideología contracultural y música de *western spaghetti* hacen que al final la principal fuente de la última película de Tarantino no sea ninguna de las ya mencionadas sino uno de los mejores y más originales títulos en toda la filmografía como actor de Clint Eastwood. *Kelly's Heroes* (*Botín de los valientes*, Brian Hutton, 1970) mostraba a un grupo de soldados marginales (Eastwood, Telly Savalas, Donald Sutherland) que andaban por la Europa ocupada ahí con ponchos de cowboy y melenas hippies y tenían como lema "masacrar a los soldados del Führer para robarles su oro nazi". No por nada entre tanto tema de Morricone que abunda en *Bastardos sin gloria* (incluyendo un momento exacto para ubicar el de *La batalla de Argelia* de Pontecorvo) también suena en un punto culminante de la historia el gran tema *spaghetti* bélico compuesto por Lalo Schifrin para aquel grandioso *Botín de los valientes,* al que ahora Tarantino hace lucir tan serio y moderado como un capítulo de la serie *Combate.*



A la izquierda, el afiche original de *Quel maledetto treno blindato* (1978), la tanada del director Enzo Castellari que en Estados Unidos circuló en video con el título de *Inglorious Bastards*, que Tarantino homenajea en su opus bélico.
Su argumento rapiñaba el de la más conocida *Doce del patíbulo*, de Robert Aldrich (el afiche de acá al lado), sobre el cual Tarantino modeló también a sus ocho *bastardos* cazadores de nazis.

Matando nazis a gar

POR MARIANO KAIRUZ

Con ésta van siete y todavía puede decirse que todas las películas que escribió y filmó Quentin Tarantino trataron menos sobre las historias que contaban, los personajes que las protagonizaban y los ambientes en los que sucedían que sobre el cine. Sobre las ganas que tiene su director de hablarnos de todos esos films que lo volvieron loco desde su adolescencia (que para muchos de sus críticos es por esto mismo un estado hormonal que ya se ha prolongado demasiado); de esos policiales con grandes golpes que terminan en enormes fracasos; de sus opus favoritos del blaxploitation; de las coreografías voladoras que las películas hongkonesas de artes marciales prodigan desde mucho antes de *El tigre y el dragón*; de las road movies y las chicas con carácter de los '70. Pero es probable que ninguna de sus películas haya sido tanto más una película sobre el cine que sobre cualquier otra cosa como lo es esta última, la tan anticipada y demorada *Bastardos sin gloria*. A tal punto que lo que empieza como una película de pelotón de soldados-en-una-misión a la manera de *Doce del patíbulo*, al rato se ha encaminado sin vuelta atrás hacia la historia de cómo el cine pudo derrocar al Tercer Reich. Sobre Hitler, y la Alemania nazi entera, a punto de ser vencidos en un cine, desde el cine, por el cine.

El problema nazi y otra solución final

Y ésa es su enfermedad, su tara, ésos son sus tics de cinéfilo incontinente que no puede parar de citar, guiñar, referenciar y homenajear, pero todo esto ya se sabía y sin embargo lo que hizo con *Bastardos sin gloria* es, para bien o mal, algo que difícilmente nadie haya podido anticipar. A lo largo de sus más de dos horas y media, *Bastardos sin gloria* tiende no una sino varias líneas simultáneas que van dirigiéndose hacia el mismo final desmesurado. Lo que ocurre en el medio, por más que parezca aludir al equipo de Charles Bronson, Borgnine, Cassavetes y compañía, no es estrictamente un film bélico, sino uno de esos paseos *sui generis*, desaforados, de QT. Dividida en capítulos, el primero abre con un cartel que dice *"Erase una vez... en la Francia ocupada por los nazis"*, y ahí ya está citando al que hoy por hoy reconoce como su director favorito: Sergio Leone. Y la música vuelve a citar (como en *Kill Bill*) a Ennio Morricone, pero no, no es que Tarantino, que ya se vistió de chino, de negro y de *noir* para hacer sus películas anteriores, ahora se haya disfrazado de italiano disfrazado de norteamericano para hacer un *spaghetti*, sino que hace un cóctel de géneros y devuelve una cosa deforme que acaso sea la película más tarantinesca de lo que va de su carrera.

La primera línea argumental presenta, en la campiña francesa durante la ocupación, a dos personajes fundamentales: Shosanna, la chica que escapa a la masacre de toda su familia, y Landa, el "Cazador de Judíos" que ha ordenado su ejecución, un coronel austríaco asignado a Francia por su infalible olfato antisemita ("Porque puedo pensar como un judío, sé dónde se escondería uno", se jacta). Shosanna está interpretada por la actriz francesa Mélanie Laurent como el personaje más "realista", por así decirlo, el más serio, una auténtica sobreviviente. Landa es la revelación de la película: el actor austríaco Christoph Waltz, no muy conocido a nivel internacional, al menos hasta unos meses atrás, cuando se llevó el premio a mejor actor en Cannes.

El siguiente capítulo introduce a Aldo "El Apache" Raine (Brad Pitt) y sus hombres. Leyenda de su ejército, apodado el "El Apache" porque efectivamente lleva algo de sangre india, Aldo arma una tropa de ocho soldados judíos norteamericanos cazadores de nazis a los que compromete a no dar por terminado su servicio hasta haberle conseguido al menos cien cueros cabelludos de soldados de las SS, cien cada uno. Entre los *Bastardos* del título, se cuenta un personaje al que llaman "El Oso Judío", que despacha a sus víctimas dándoles sin pudor con un bate de béisbol en la cabeza: "Ver a Donny romper cabezas es lo más cercano que tenemos a ir al cine", dice uno de sus compañeros. La historia retoma al personaje de Shosanna en 1944, tres años después de la masacre de su familia. Ahora se ha convertido en la propietaria de una sala de cine en París donde se ve obligada a pasar a los grandes directores alemanes de su época y las películas de montaña de Leni Riefenstahl. Allí tendrá lugar la avant première de una película de glorificación de las hazañas de guerra nazi protagonizada por el soldado alemán en cuyo cruel heroísmo está basada (como una suerte de versión nazi de Audy Murphy, el veterano de guerra más condecorado de la historia militar de Norteamérica, que en la posguerra se convirtió en estrella de cine a través de varios westerns y de un film bélico basado en su autobiografía: *Regreso del infierno*, de 1955). En la première, que reunirá bajo un mismo techo la plana mayor del Reich, incluyendo al Führer, y al propio Goebbels, Shosanna ve una oportunidad única para su largamente rumiada venganza y más aún: la oportunidad de terminar con la Alemania nazi de un solo golpe. Enterados de la inminente gala, los *Bastardos* preparan por su lado un atentado para esa misma noche, la "Operación Kino", con la asistencia de una estrella del cine alemán –una doble espía a lo Mata Hari, interpretada por Diane Kruger– y del último recluta *bastardo*, un crítico de cine inglés que se presenta como el perfecto emisario de Churchill para la misión. Mientras los *Bastardos* planean hacer estallar el cine, Shosanna diseña un plan parecido, aunque saturado además de elementos simbólicos: hacerlo arder con los jerarcas adentro, "como si los metiera en un horno (palabras de Tarantino) y creara así su propia solución final" para el problema nazi. Una idea inspirada por *Doce del patíbulo*, pero llevada todavía más lejos: el combustible para el fuego sagrado no será otro que las películas en 35 mm –un material altamente inflamable en aquella época– que Shosanna almacena en el edificio. El cine como arma política en el sentido más literal y material posible.

Cannes de la calle

Anunciado por Tarantino como su siguiente proyecto durante más de una década, recién terminó de escribir *Bastardos* a mediados del año pasado pero la hizo casi en tiempo record y la editó en apenas mes y medio, comprometido para su estreno mundial en el festival de Cannes en mayo pasado. Recibida de manera dispar por la crítica, se dijo de ella, por ejemplo, que era la obra de "un adolescente obeso y consentido" (*The Guardian*); y "un regreso de su autor a sus cimas combustibles y operísticas". Para el crítico de la revista *Variety* es "una pieza singular de arte pop norteamericano con un fuerte sabor *Euro* que es nuevo para el director". Está filmada en los estudios Babelsberg, hablada en inglés, francés y alemán (y un poco de italiano), y Tarantino le hace decir a Shosanna, sugestivamente, que "en Francia respetamos a los auto-

rotazos



res cinematográficos”. En todo caso, si bien es cierto que el público galo sigue idolatrando como siempre a QT y en Cannes tiene un lugar asegurado desde que ganó la Palma de Oro en 1994 con *Pulp Fiction*, su relación con los críticos norteamericanos no es mala: recién estrenada en Inglaterra y Estados Unidos, las reseñas que le han dedicado son bastante positivas, por más que siga teniendo a muchos preguntándose –y preguntándole en las entrevistas– si en sus películas no se ha impuesto siempre “el estilo sobre la sustancia”.

En este sentido, *Bastardos sin gloria* no va a ser la excepción, pero el puro estilo puede a veces ser muy divertido. A modo de preludio para el largo y desbordado clímax, Tarantino interpola un clip con una canción de David Bowie que se convierte en la mayor anacronía de la película pero también en uno de sus momentos más hipnóticos y fascinantes. Y no faltan los extensos diálogos que son una de sus marcas más reconocidas, pero que funcionan mejor cuando van en serio y se echan un poco a perder cuando se vuelven demasiado *cool* o autorreferenciales. Quizá una clave para su película la haya dado el propio director al especular, en varias entrevistas, sobre el origen y el destino del líder no judío de los *bastardos*: “Antes de la guerra, Aldo Raine ha estado combatiendo el racismo en el sur norteamericano, y si sobrevive a la guerra, continuará peleando contra el Klan en los años ’50, con su propia versión de los bastardos en Tennesse Hills”. Lo cual redefine a su protagonista no tanto como un héroe de cine bélico sino como una suerte de luchador global contra la opresión, borroneando las marcas de género y época y autorizando de esta manera lecturas más amplias y extemporáneas.

Lo que de algún modo es inevitable es que a medida que avance la película uno vaya intuyendo que a Tarantino no le importa demasiado la Historia, ni la Segunda Guerra en sí, ni los relatos reales de la Resistencia, más que como un material dramático óptimo para dar rienda suelta a una fantasía que se desboca hacia el final, dando lugar a su operación artística más arriesgada: una última media hora en la que, liberada a sus propios impulsos, se convierte en toda una obscenidad, una auténtica pieza de pornografía contrafáctica que se atreve a imaginar una resolución distinta para la Historia. En su pico más alto, propone una imagen poderosísima, casi de ciencia ficción futurista: la del rostro de una mujer proyectado entre llamas y advirtiendo entre risas satánicas: “¡Esta es la cara de la venganza judía!”. Si un poco de absurdo en una película sobre el nazismo que no lidia demasiado directamente con el horror puede valerle a su autor la acusación de irresponsable, cuando los niveles de absurdo llegan a las alturas fantásticas a las que los lleva Tarantino en el final de su película, uno puede llegar a creer por un momento que se encuentra ante una obra maestra genialmente encriptada dentro de una soberana pavada.

Y mientras Tarantino declara excitado que la suya es una película “sobre el poder del cine derrocando al Reich” y tiene a no pocos críticos preguntándose si están ante un genio o un idiota, el crítico Jim Hoberman abre su reseña para el *Village Voice* neoyorquino sugiriendo que tal vez se trate de “la consumación del entretenimiento hollywoodense: rico en fantasía y alegremente amoral”, y ofrece la perspectiva más interesante que se haya escrito hasta ahora sobre *Bastardos sin gloria*: “Acá hay una guerra alternativa, en la que los judíos aterrorizan y matan a los nazis: un Holocausto *justo*. *La lista de Schindler* reconfortaba al público con una inversión de términos similar, aunque menos delirante (la lista de la vida, no de la muerte; las duchas en los campos de concentración, de las que sale agua y no gas). Y por más devoto que sea de la magia del cine, Spielberg nunca hubiera tenido el mal gusto suficiente como para admitir la excitación que le produjo imponer su voluntad sobre la historia”.

El pulp de la resistencia

El que sienta que todo *Bastardos sin gloria* está en buena medida emparentada con la reciente (aunque más seria) *Black Book*, de Paul Verhoeven, un film sobre la resistencia holandesa absolutamente emocionante, no estará del todo equivocado. Su linaje, el más noble posible, es en el fondo el mismo, como confirma el propio Tarantino. “En una época estuve muy influenciado por las llamadas películas de propaganda que hizo Hollywood durante los años de la guerra”, ha dicho, en plena verborrea cinéfila. “La mayoría estaban hechas por directores que vivían en Hollywood porque los nazis se habían apoderado de sus países. Como Jean Renoir con *Esta tierra es mía*, Fritz Lang con *La caza del hombre*, Jules Dassin con *Reunión en Francia,* Anatole Litvak con *Confesiones de un espía nazi*, Douglas Sirk con *El verdugo*, Leonide Moguy y *París en las tinieblas*, o Ernest Lubitsch con *Ser o no ser*. Todas películas que fueron hechas durante la guerra, cuando los nazis eran una amenaza real, y estos cineastas probablemente habían tenido recientemente experiencias personales con ellos, o estaban preocupados por el destino de sus familias en Europa, y sin embargo son películas muy entretenidas, con humor; no son solemnes como *Defiance*, sino que se permiten tener aventuras emocionantes. No me inspiré en su estilo, pero sí en su espíritu de entretenimiento en medio de la tragedia.”

Mientras Tarantino declara excitado que la suya es una película “sobre el poder del cine derrocando al Reich” y tiene a no pocos críticos preguntándose si están ante un genio o un idiota, el crítico Jim Hoberman abre su reseña para el *Village Voice* neoyorquino sugiriendo que tal vez se trate de “la consumación del entretenimiento hollywoodense: rico en fantasía y alegremente amoral”.

TAPA: ALEJANDRO ROS



Cine >
Pequeña guía para ver *Cocó antes de Chanel*

PERFUME DE MUJER

Cocó antes de Chanel es la película de Anne Fontaine en la que Audrey "Amélie" Tautou interpreta a la modista que revolucionó el mundo de la moda y que lo elevó a la categoría de arte siendo contemporánea de Picasso, Cocteau, Honegger y Artaud. Y aunque bastante fiel a la extraordinaria biografía de Edmonde Charles-Roux, la película, que hace foco en los comienzos, se disfruta muchísimo más si se conocen los personajes reales, las referencias, el entramado personal y social sobre el que emerge uno de los grandes nombres del siglo. Por eso, María Moreno ve la película y explica lo que hace falta saber.

POR MARIA MORENO

Cocó antes de Chanel, de Anne Fontaine, es una película para los que saben quién es Chanel. Les permite degustar los pormenores del nacimiento de una vocación por el lado del mito de la mujer hecha por sí misma. Es agradable, claro, incluso tiene escenas bellísimas y Audrey Tautou está muy bien y hasta parece una reencarnación pero... hay peros. La epifanía no es fotogénica. Ni siquiera representable. Filmar a un sujeto mortalmente pálido comiendo una masita nunca podría *dar* el narrador de Proust *soltando la memoria de la magdalena*. Tampoco la epifanía es instantánea: está hecha de una funambulesca sucesión de momentos venidos de quién sabe dónde y que preparan para recibirla; Anne Fontaine no sólo pretende representarla sino multiplicarla, enfriándola en módicos referentes mitológicos de la biografía de Edmonde Charles-Roux. Vemos a Audrey Tautou mirar desde una playa del Mediterráneo a los marineros que recogen las redes, ataviados con amplios pantalones blancos y remeras de algodón rayadas, descubrir frente al espejo la buena caída de un chaleco de tweed sobre su cuerpo lacio y por eso futuro, acariciar con mirada de posesa el sweater deportivo de su amante Arthur Boy Capel hecho de una tela ordinaria e indomesticable a la que sólo puede confiársele la línea (el jersey), colocar sobre la cortesana Emilliene D'Alençon (chisporroteante Emmanuelle Devos) una suerte de rancho castrado y laqueado que desplazará su sombrero, que parece haber sido provisto por un taxidermista. Los chanelistas de larga data que ven la película van reconociendo por el lado más grueso los elementos archi-citados con que Chanel armó el embrión de su estilo. Pero *Cocó antes de Chanel* para nada explica las tempranas *habilitaciones* de Chanel para materiales y síntesis formales impensables antes de ella. Tal vez, cierta morosidad en la escena de la playa, planeada más para prolongar la idea de clímax amoroso –es la primera escapada de Chanel con Boy Capel, Etiènne Balsam, su amante, lo ha consentido negociándola como un alquiler inmobiliario– permita seguir un pensamiento en situación, mirar a Chanel, mirar a su vez esa tela a rayas que acompaña el trabajo de fuerza sin rasgarse ni oprimir el músculo, la camiseta marinera.

SACARLES HASTA LA CAMISA

La *irregular* Chanel, es decir una de esas chicas con las que los hombres no se casan, necesitó menos un proveedor que un productor a cambio de que ella se convirtiera en la mujer camarada que fuma sin parar y monta a horcajadas, compañera de las actividades machonas. A Etiènne Balsam, su primera amante, y a Boy Capel, el más querido, no sólo los hizo invertir en su local sino que los tomó de musas. A uno le copió un diseño de pantalones parecidos a los de montar, a otro el blazer. En 1916 aparecería en *Harper's Bazaar* el *charming chemise dress* de Chanel –plenos tiempos de Boy–, de neta influencia inglesa, un vestido sencillo con solapas que se acompañaba con un sombrerito chato adornado por una tira de marta cibelina.

Cocó, después de Capel, tuvo una relación que duró seis años con el gran duque Dimitri, un Romanov que había participado en el asesinato de Rasputín y que pronto sería reemplazado por otro duque, el de Westminster, apodado Bend'or en homenaje a un caballo de carrera. Del primero copió la *rubachka*, esa blusa que en Rusia era usada tanto por el zar como por los mujiks; del segundo, distintos modelos de abrigos para ir a las carreras y el jersey negro de cuello alto. Bend'or era un extravagante que había organizado un ejército privado que incluía sus amigos, criados y Roll Royces y con el que fue a liberar prisioneros ingleses al desierto de Libia. Generalmente ocioso, solía pasearse en yate por el estrecho de Gibraltar en donde cada noche desviaba el rumbo sin informar a sus invitados.

En sus tiempos de cabaretera, Cocó ya habría aprendido que el negro disimula el escaso valor de una prenda y subraya los ojos; semióloga temprana, aprovechó que es un color que, indefectiblemente asociado al duelo, inhibe la burla, mientras que, al utilizarlo, no renuncia al matiz autobiográfico en clave homenaje de clase: el traje para el cementerio suele ser el más formal del campesino. Supliendo la falta de plata por el trabajo, cubrió de lentejuelas un vestido corto de tela burda al que agregó un tul sobrante y así salía a cantar. En 1930 lo pondría de moda simplemente desplazándolo a la alta costura. De su condición de "mantenida" hizo de la sobriedad un objetivo que garantizaba que no la confundieran con una cocotte. Pero, ¿qué es un genio sin la historia?

La Primera Guerra puso a trabajar a las mujeres, y para eso debió *soltarlas*. Que el corset no impidiera el acceso al coche ni al amante, que los zapatos no obligaran a pisar huevos antes de sentarse ante la máquina de coser o el toilette, que el reguero de rosas rococó de organza no forcejeara con el manubrio del descapotable. ¿Clases sociales? Antes de Chanel, el concepto era el mismo para *todas*: "Si quieren moverse, jódanse". Pero no fueron primero la Historia, las sufragistas, el psicoanálisis a las que luego Chanel les haría el vestuario. Ella también fue coautora del modernismo. ¿Qué iluminación fúnebre le hizo consentir, en un día de 1960, que Jackie Kennedy comprara un dos piezas color rosa, ese color que subraya como ninguno la sangre, para hacerlo inolvidable durante el atentado a su esposo John en Dallas?

COCO, EVITA, VICTORIA, COLETTE

Como Evita, Chanel tuvo un origen que le permitiría una y otra vez corregirlo.

Nació el 20 de agosto de 1883 en un pueblito llamado Saumur, donde fue bautizada "Gabrielle", que en hebreo significa "fuerza y poder", algo que seguramente ignoraba su padre, Albert Chanel, un borrachín que se las daba de vendedor ambulante. Su madre, Jeanne Devolle, era la clá-





Fondo blanco: Cocó ya en la cima. Fondo negro: Tautou como la joven Cocó cuando empezaba a introducir la moda en el modernismo.

sica ingenua que se prendó del primero que pasaba. Técnicamente Gabrielle fue hija ilegítima, al igual que su hermana mayor Julia, pero la ausencia del padre durante el parto –estaba recorriendo los pueblos vecinos con su carro de vendedor a domicilio– permitió que se fraguaran algunos papeles con el testimonio de unos vecinos, todos analfabetos. Un sombrío carro llevó a Gabrielle al monasterio de Obasine donde fue educada; la escena del carro era de cajón en *Cocó antes de Chanel*, que sigue casi al pie de la letra la biografía de Edmonde Charles-Roux. Gabrielle tenía una tía nacida el mismo día que ella, una muchacha de gran belleza, Adrienne (delicada Marie Gillain). Con ella se instaló en la ciudad de Moulins para iniciar su carrera de cantante de café concert. Su voz era un fiasco; sus ademanes, los de un palurdo tímido (en la película no tanto, al parecer Audrey Tautou no está dispuesta a degradar demasiado la imagen de la tontona de *Amélie*). Una de sus canciones favoritas decía "¿Quién ha visto a Cocó en el Trocadero?", de la que abusa *Cocó antes de Chanel*.

En 1900, Gabrielle consiguió su primer protector; Etiènne Balsam, en 2009, Benoît Poelvoorde lo exhuma para el cine con tanta gracia que dan ganas de llevárselo: es difícil mezclar en el mismo personaje el bruto con el dandy, el señor feudal con el cancerbero. Ni lindo ni feo, ni gordo ni flaco, el original era un millonario cuya única pasión eran los caballos. Cuando Gabrielle decidió dejar su carrera, Balsam la llevó a vivir a su castillo de Royallieu, donde tenía una sala para la práctica del squash y ella solía amenizar las reuniones disfrazándose con ropa masculina. En los hipódromos su estilo comenzó a llamar la atención (cosa que *Cocó antes de Chanel* ilustra). Etiènne decidió prestarle su *garçonnière* para que pusiera una tienda de sombreros. Quedaba en la calle Malesherbes 160 (en esto, *Cocó antes de Chanel* es difusa). Allí Gabrielle inició una carrera meteórica. "Le puse el pie en el estribo", decía Balsam.

Chanel diseñó para Evita un tailleur de fajina real con forma de trajecito, pero ella tenía un concepto bien diferente de cómo se vengaba un pasado. Chanel aprovechó para sacudirle: "Usted debería vestirse menos".

En 1900 y pico, Victoria Ocampo estaba casada con Mónaco Estrada pero se moría por Julián Martínez. Años más tarde iría a interrogar a Chanel sobre ese hombre que habían compartido pero tardó en pronunciar el nombre. "¿Stravinsky?", dijo distraídamente Cocó. Tampoco registró a Julián en sus memorias; debió parecerle un trofeo de poca monta este argentino doctor Martínez al lado de los que había conseguido: el Conde de Westminster, el Gran Duque Dimitri Romanov, el industrial carbonero Arthur Boy Capel.

Chanel era amiga de Colette, lo que no impidió que le comprara su bella casa de *La Gerbière* por una bicoca. Maurice Goudeket, marido de Colette, que estaba en la mala, negoció en el jardín mientras su mujer, tal vez triste, descansaba junto a la chimenea. Cuando los vio entrar, Colette se puso de pie y le cedió el paso a Chanel, quien le contestó: "No lo haga, me corresponde a mí cederle el paso... puesto que ahora estoy en mi casa". Francamente, a veces era una perra.

REVOLUCIONARIA A REACCIÓN

Cocó Chanel se inició en el arte por la puerta del dinero. Empezó por darle plata a Diaghilev para costear *El espectro de la rosa* y terminó pagando su entierro.

La oportunidad de ser algo más que una modista le llegó en 1922. Jean Cocteau decidió montar una versión de la *Antígona* de Sófocles en el Theatre de l'Atelier. Los telones eran de Picasso, la música de Honegger y el mago Tiresias estaba interpretado por Antonin Artaud. Chanel hizo los vestuarios atendiendo a las gamas propuestas por Cocteau: beige, negro, ligerísimos toques de ladrillo. La ausencia de luces fue suplida por pintura blanca en el rostro de las mujeres y roja en el de los hombres. La crítica de *Vogue* no mencionó a Picasso ni a Honegger ni a Artaud, pero aprobó especialmente a Chanel: "Esos trajes de lanilla de tonalidades neutras producen la impresión de antiguas vestimentas desenterradas después de muchos siglos".

¿Y acaso el Chanel Nº 5 no es arte conceptual? Es un perfume sintético. Durante la ocupación alemana, decenas de gigantes de uniforme mejoraban sus modales para ir a comprar un frasquito a lo de Chanel. "Allí se apretujaba una multitud de compradores de uniforme", cuenta Edmonde de Roux. "Cuando Chanel Nº5 faltaba, los extraños turistas se conformaban con robar de los estantes frascos ficticios con la marca de las dos C entrelazadas."

> Durante la ocupación alemana, decenas de gigantes de uniforme mejoraban sus modales para ir a comprar un frasquito a lo de Chanel. Y cuando no quedaba, se conformaban con robar de los estantes frascos ficticios con la marca de las dos C entrelazadas.

Durante esa misma guerra, mientras Simone Signoret y Marguerite Duras trabajaban en la Resistencia, Gabrielle Chanel estaba de romance con Von D, un espía alemán de baja categoría que alternaba sus servicios a Goebbels con amantes en diversos puntos de Europa. Gabrielle lo instaló en el piso alto de la rue Cambon. Le salió casi gratis: cuando terminó la guerra, una Chanel enfurecida fue arrancada de su habitación del Ritz para un interrogatorio. Eran miembros del Comité de Depuración. Ella los llamó "fifís" y advirtió con horror que llevaban camisetas y sandalias. A las pocas horas volvió al hotel. Una influencia poderosa habría salvado, desde las sombras, a la acusada. La mujer de un jardinero, antiguo servidor de Chanel, cometió una infidencia: un breve llamado telefónico de Sir Wiston Churchill habría sugerido la liberación. Chanel era inimputable.

Antes de la Segunda Guerra siempre solía responder a las reivindicaciones sociales como si se tratara de un atentado al pudor. Cuando en 1936, durante una gran crisis económica que llevó a numerosos gremios de Francia a la huelga, incluidos los textiles, y Chanel se encontraba ya en el hotel Ritz, fue visitada por una delegada obrera de su establecimiento. Pretendió ignorar qué significaba la palabra "delegada" y la despachó con el conserje. A pesar de que se le advirtió que su tienda había sido tomada por el personal, decidió ir a realizar las negociaciones. Se puso su "número uno" –solía numerar con un "dos" sus trajes sastre "de batalla"–, un tailleur negro al que quitó severidad con un collar de perlas auténticas, y se presentó en la rue

continúa en la pág. 25 >>>

agenda

domingo 23



Masked

Una obra israelí de Ilan Hatsor dirigida por Lorenzo Quinteros sobre tres hermanos palestinos que muestra los conflictivos vínculos que los unen durante la Primera Intifada (1987-1993), un levantamiento de los habitantes de Cisjordania y la Franja de Gaza contra las acciones del Estado de Israel. Ubicada en 1990, lleva a un primer plano la tragedia de una familia devastada, cuyos lazos de parentesco se disuelven día a día ante la disyuntiva de sobrevivir y acomodarse a la situación o seguir siendo fieles a sus principios.

A las 20 en Teatro Del Nudo, Corrientes 1551. Entradas $ 50.

lunes 24



Mariano Otero

El contrabajista y compositor Mariano Otero ya lleva cinco discos editados: *A* en octeto, *D-Forma* en quinteto, *TRES* Y *CU4TRO*, ambos con orquesta y *Mariano Otero Quinteto en vivo en Medio y Medio* En esta serie de conciertos que dará los días lunes estrenará música que será parte de su sexto disco junto a su quinteto formado por grandes figuras del jazz local. Juan Cruz de Urquiza en trompeta y fluegelhorn, Rodrigo Domínguez en saxo alto y tenor, Francisco Lovuolo Fender Rhodes, Sergio Verdinelli en batería y él en contrabajo y bajo eléctrico.

A las 21.30, en Thelonious Club, Salguero 1884. Entrada. $ 20.

martes 25



Cadillacs en el Luna

A poco menos de un año de haber llenado dos veces el estadio de River, Los Fabulosos Cadillacs siguen disfrutando de las mieles de un retorno con vencimiento, presentándose por dos noches consecutivas en el Luna Park. Su Satánico Pop Tour continuará luego por Perú, México y los Estados Unidos, y para dentro de dos meses se espera la edición del sucesor del exitoso *La luz del ritmo*, un segundo disco —con clásicos reversionados y temas nuevos— que completará su retorno.

Desde las 20, en estadio Luna Park, Av. Madero 420. Entrada. $ 200.

cine



Bergman Se verá *Gritos y susurros* (1972), de Ingmar Bergman, con Harriet Andersson, Ingrid Thulin, Liv Ullmann. Tres mujeres se turnan para cuidar a una cuarta en las últimas horas de su agonía.

A las 15, en el Malba, Figueroa Alcorta 3415. Entrada: $ 10.

Amarcord Tal vez el film más celebrado de Federico Fellini, donde recuerda míticamente escenas de su infancia.

A las 19, en Centro Cultural Borges, Viamonte esq. San Martín. Entrada: $ 8.

¿Qué hora es? Es un film con un dúo de los mejores actores italianos de ayer y de hoy: Marcello Mastroianni y Massino Troisi, de Ettore Scola.

A las 19, en Cineclub Eco, Corrientes 4940 2º E. Entrada: $ 15.

música

Folklore Melina Canale, Raúl Zuvilivia, Fede D'Angelo, Pablo Odriozola y Matías Martinelli.

A las 21,en Frida Khalo, Ciudad de la Paz 3093. Entrada: gratis con consumición.

Tres bandas Esta noche tocarán Mi Pequeña Muerte, Go-Neko! y Viva Elastico.

A las 21, en el Zaguán Sur, Moreno 2320. Entrada: $ 15.

El Diablo en la Boca Voces más percusión más invitados de luxe. Composición espontánea y música escénica nueva cada vez.

A las 21, en NoAvestruz, Humboldt 1857. Entrada: $ 25.

teatro

Bogdasarian *¿Quién se atreverá a condenarme?*, un homenaje teatral a la poesía de Jorge Luis Borges, de Mirta Bogdasarian. Actúan Micaela Rey y Jorge Agustín Romero.

A las 20, en Cámara de Teatro, Aráoz 1025, Entrada: $ 20.

Comunidad Tercera temporada de esta obra de Carolina Adamovsky inspirada en un relato de Franz Kafka. Actúan: Fabián Bril, Francisco Civit, Darío Levín, Gonzalo Martínez, Javier Rodríguez y Alejandro Zingman.

A las 20.30, en Beckett Teatro, Guardia Vieja 3556. Entrada: $ 25.

arte



Lestido *Lo que se ve*, es lo que Adriana Lestido ha visto a través de su cámara después de 30 años de trabajo.

En el Museo Castagnino+macro, Av. Pellegrini 2002, Rosario, Santa Fe.

Haboba Se inauguró la exposición de Diego Haboba, joven artista argentino que fue alumno de Carlos Gorriarena y cuya obra ha sido expuesta en España, Francia y Alemania.

En galería Vasari, Esmeralda 1357. Gratis.

Escultura El gran escultor Juan de Dios Mena en la UCA. Vida y arte del Noroeste argentino en una muestra excepcional.

De 11 a 19, en el Pabellón de las Bellas Artes de la UCA, Alicia Moreau de Justo 1300. Gratis.

Blanco y negro Joaquín Barragán presenta una selección de sus trabajos, una serie de dibujos en blanco y negro habitados por oníricos personajes que atraviesan atmósferas oscuras del inconsciente.

En la sede Palermo de la Alianza Francesa, Billinghurst 1926. Gratis.

música

Rock En el ciclo de bandas en vivo en Ultra Bar tocarán Un hermano para jugar y Erks en vivo.

A las 20.15, en Ultra, San Martín 678. Gratis.

Bomba Sigue la exitosa agrupación de percusionistas dirigida por Santiago Vázquez que se presenta en la Ciudad Cultural Konex. El evento no se suspende por lluvia.

A las 19, en el C. C. Konex, Sarmiento 3131. Entrada: $ 15.

etcétera

De moda Música en vivo, comida y tragos en el bar céntrico todos los lunes. Para los que no quieren abandonar el fin de semana.

A las 23, en la Cigale, 25 de Mayo 722. Gratis.

arte

Carlos Gorriarena La muestra *Siglo XXI* reúne 35 pinturas que el artista argentino realizó durante sus últimos años.

En el C. C. Recoleta, Junín 1930. Gratis.

cine



Inzomnia De Paula Pollachi, Producida por Argentina Druida Films (2007) y proyectada como parte de *La nave de los sueños*. Luego habrá un encuentro con la directora argentina de films de terror y ciencia ficción.

A las 19, en la Biblioteca Nacional, Agüero 2502. Gratis.

Africano La película de hoy, *Drum* (Sudáfrica, 2004) de Zola Maseko, narra la vida de Henri Nxumalo, famoso periodista de investigación en los años cincuenta en Sophiatown, barrio simbólico de la resistencia cultural en Johannesburgo.

A las 14.30, 17, 19.30 y 22, en el teatro San Martín, Corrientes 1530. Entrada: $ 8.

etcétera

Concurso La Biblioteca Nacional convoca a todos los aficionados historietistas, dibujantes, guionistas y amantes de la historieta a participar en el concurso *Día de la historieta argentina*. Podrán participar historietas o guiones de historietas; la Biblioteca Nacional realizará la edición y publicación de los trabajos ganadores.

Pueden consultar las bases y condiciones en www.bn.gov.ar.

+160 Nueva edición del ciclo dedicado al drum & bass. Warm Up Especial: Sick Boy (Mar Del Plata) Invitado: Dj Roots.

A las 23, en Bahrein, Lavalle 345. Entrada: desde $ 15.

Hype DJ's de todo el mundo van a pinchar todo lo que hay de nuevo y fresco en la escena musical internacional del electro, drum & bass, rock, hip hop y dubstep. Un invitado diferente cada martes.

A las 24, Kika Club, Honduras 5339. Entrada: $ 30.

Feria Americana Bizarra freak de los '90, '80, '70. Indumentaria, accesorios, calzado a medida, psico / vintage / retro / freak. Además música, animé y mucho más.

Desde las 15, en Kadabra, Alsina 2733. Gratis.

Para aparecer en estas páginas se debe enviar la información a la redacción de **Página|12**, Solís 1525, o por Fax al 4012-4450 o por e-mail a radar@pagina12.com.ar
Para que ésta pueda ser publicada debe figurar en forma clara una descripción de la actividad, dirección, días, horarios y precio, a lo que se puede agregar material fotográfico. El cierre es el día miércoles, por lo que para una mejor clasificación del material se recomienda que éste llegue los días lunes y martes.

miércoles 26



Actualidad del cine africano

En este ciclo dedicado a ponerse al día con la cinematografía de este continente, se verá *Sueño en el polvo* (2006), de Laurent Salgues, sobre una mina de oro de Burkina Faso a la que llega Mocktar, un hombre solo con su maleta, dispuesto a intentar olvidar la muerte de una hija a quien no pudo salvar por falta de dinero para comprar medicamentos. Luego el cortometraje *El ovillo de lana* (2005), de Fatma Zohra Zamoum, que transcurre a comienzos de los '70 en Francia.

A las 14.30, 17, 19.30 y 22, en el Teatro San Martín, Corrientes 1530. Entrada: $ 8.

jueves 27



El sol de Alexander Sokurov

La acción en *El Sol* se desarrolla en Japón ocupada desde fines de agosto de 1945 hasta el 1º de enero de 1946. El 15 de agosto, el emperador Hirohito hizo una apelación pública a su pueblo para que cesaran las operaciones militares. Millones de japoneses se sintieron impactados de escuchar la voz de su emperador por primera vez en sus vidas.

El filme describe los eventos que desencadenan la toma de decisiones cruciales de parte de Hirohito, de gran significado histórico.

A las 16, en Complejo Arte Cinema, Salta 1620. Entrada: $ 16.

viernes 28

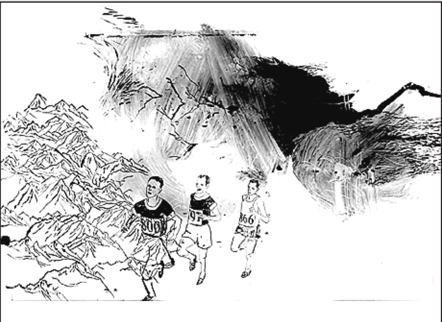


Noche dorada especial

Esta noche distintas bandas del indie, tanto de Capital como de La Plata, harán un show conjunto. Por un lado Rosario Bléfari, ex cantante de Suárez, banda mítica de los '90, hará su show de canciones misteriosas y relampagueantes. Luego tocarán los platenses en alza El mato a un policía motorizado, 107 Faunos, Los reyes del falsete, Go neko! y el solista Aldo Benítez.

A partir de las 19, en Niceto, Niceto Vega 5510. Entrada: $ 35.

sábado 29



Débora Pierpaoli

En *No te dejaré morir*, Débora Pierpaoli presenta una serie de pinturas al óleo sobre papel de mediano y gran formato, donde el mundo vegetal que suele representar en sus obras se convierte en un paisaje denso y oscuro, el espacio de juegos de misteriosas niñas —¿o mujeres?— sin rostro. En su tercera muestra individual, la artista nos sigue llevando por el camino de sus búsquedas estéticas, sus exploraciones tanto de distintos materiales como de estados de ánimo, que configuran un sistema siempre cambiante de energías en tensión.

En 713 Arte Contemporáneo, Defensa 713. Gratis.

música



Compositores te cantan Así se llama este ciclo de cantautores. En esta oportunidad el anfitrión será Alvy Singer.

A las 20.15, en Ultra, San Martín 678. Gratis.

teatro

124 Actores y bailarines se reúnen para hacer esta pieza poética, cómica y algo surrealista que sucede íntegramente en un cuarto de hotel.

A las 22 en el Portón de Sánchez, Sánchez de Bustamante 1034. Entrada: $ 25.

La mecánica del sol Estrena el tercer trabajo de Alfredo Staffolani, ganador del último certamen Teatrobreve. 24 de diciembre. Familias que se juntan, cohetes que explotan, árboles que prenden luces de colores, y Monse, que recibe en el patio de su casa una heladera portátil con un bebé flotando adentro.

A las 21, en Vera Vera, Vera 108. Entrada: $ 20.

danza

Con Vértigo *La bahía de San Francisco*. Ahora en nuevo día y horario continúa la pieza de Luciana Acuña y Fabián Gandini.

A las 22, en El Camarín de las Musas, Mario Bravo 960. Entrada: $ 30.

etcétera

Cortázar La actriz María Inés Aldaburu recitará poemas y algunos de sus escritos reunidos en *Papeles inesperados*, acompañada por el bajista de Carmen Baliero, guitarrista de jazz, director de la banda Capitanes de la Industria y del cuarteto Datrebilal.

A las 20, en la Casa de la Lectura, Lavalleja 924. Gratis.

Furia & Clase Presentación del libro de Luis Diego Fernández, calificado como un ensayo filosófico hedonista. Participan el autor, Alejandra Quevedo y Luis Chitarroni. Musicaliza Ale Ban y toca el trío Manta Raya, oriundo de Mar del Plata.

A las 19, en Te Mataré Ramírez, Gorriti 5054. Gratis.

Conversaciones Cristina Civale entrevista al director de teatro Rubén Szuchmacher.

A las 20, en Fedro, Carlos Calvo 578. Gratis.

arte

Viajera Silvina Benguria inaugura su muestra *Invitación al viaje*, su producción de 2008 y 2009.

En Galería Rubbers, Alvear 1595. Gratis.

Horacio Di Nunzio Le gusta enfocar en lo que los demás no suelen ver: juncos, una pérgola, la escalera de un hotel, la trama de un cartón tirado en la vereda. Fotos casi abstractas.

En Empatía, Carlos Pellegrini 1255. Gratis.

música



Alamos Cierran su gira con este show en el que tocarán también Nairobi y Los Peyotes. Luego del show fiesta Real con: DJ Market vs Caslug (Estamos Felices) DJ Caro Ban vs. Ale Ban (Ban Bang!) y DJ Mañana.

A las 22, en Real, Sarmiento 1272. Entrada: $ 15.

teatro

Pasionaria Obra escrita y dirigida por Lucía Möller, supervisada artísticamente por Daniel Veronese y protagonizada por Flor Dyzsel y Aníbal Gullini.

A las 21.30, en El Camarín de la Musas, Mario Bravo 960. Entrada: $ 30.

etcétera

Bicentenario En el marco de charlas sobre el bicentenario tendrá lugar hoy la de Eduardo Rinesi: "Notas sobre el jacobinismo argentino".

A las 19, en la Biblioteca Nacional, Agüero 2502. Gratis.

Batonga! Vuelve esta fiesta como ciclo semanal, todos los jueves con tres DJ de lo mejor de la escena local: Zuker, Dellamónica y Rama. Del funk al electro, una recorrida por el costado más divertido de la música bailable, sin perder el groove.

A las 24, en Bahrein, Lavalle 345. Entrada: $ 20.

Club 69 La fiesta-celebración de la noche de jueves en Buenos Aires. Un encuentro que fomenta el hedonismo, el goce y el sentido del humor mediante las performances de La Compañía Inestable.

A las 24, en Niceto, Niceto Vega y Humboldt. Entrada: $ 20.

arte

Guía caprichosa El artista plástico Lucas Rocino presenta su nueva muestra, *Guía caprichosa de la Argentina*, una deconstrucción afectiva de la diversidad geográfica de la república. Hoy inaugura.

A las 19, en la Galería Vyp, Arroyo 959. Gratis.

cine

Pintores Pisando en el cielo. Pintores de Oaxaca. Un encuentro con los más destacados pintores oaxaqueños: Rodolfo Morales, Francisco Toledo, Cecilio Sánchez, Gabriela Hernández, Filemón Santiago y Alejandro Santiago.

A las 16, en Embajada de México, Arcos 1650. Gratis.

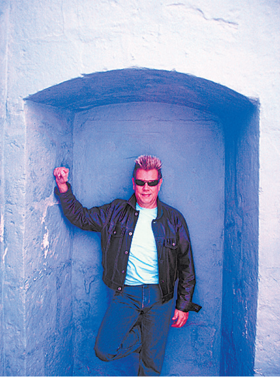
Tierra en trance Se verá este film de 1967 de Glauber Rocha, en copia nueva.

A las 16, en el Malba, Figueroa Alcorta 3415. Entrada: $ 10.

Alfred Hitchcock Presenta Se verá de la Temporada 2 de la mítica serie el episodio llamado *Los tres sueños del señor Findlater* (1957).

A las 18, en el British Arts Centre, Suipacha 1333. Gratis.

música



Willy Iturri Uno de los mejores bateros del país y quien encabezara la agrupación G.I.T., vuelve a nuestro país luego de nueve años, con todos los éxitos de ayer y los temas nuevos de hoy.

A las 21.30, en el Teatro IFT, Boulogne Sur Mer 549. Entrada: $ 50.

Bicicletas La banda vuelve a tocar su flamante disco *Quema* a fines de abril en el reducto de San Telmo.

A las 21, en La Trastienda, Balcarce 460. Entrada: $ 25.

teatro

Veronese Siguen las funciones de *El desarrollo de la civilización venidera*, versión de Daniel Veronese de *Casa de Muñecas*, de Henrik Ibsen.

A las 23.15, Teatro Camarín de las Musas, Mario Bravo 960. Entrada: $ 50.

cine



La asamblea La película dirigida por Galel Maidana propone un viaje de observación por el corazón del Frente de Artistas del Borda.

A las 17, en el Malba, Figueroa Alcorta 3415. Entrada: $ 10.

Cabeza de Ratón Film de Pablo Rodríguez Jáuregui. En estreno, una selección de entregas del programa producido por animadores rosarinos para la TV y otras perlas del dibujo animado traídas por Pablo Rodríguez Jáuregui. Incluye clases de dibujo, lecciones de vida y toneladas de buen cartoon made in Argentina.

A las 15, en Centro Cultural Ricardo Rojas, Corrientes 2038. Gratis.

teatro

Migré Reestrenó *Amarás esta voz* sobre textos de Alberto Migré. Una adaptación del radioteatro *El 597 da ocupado* de Migré que se estrenó en radio El Mundo en 1955.

A las 18.30, en Del Borde Espacio Teatral, Chile 630. Entrada: $ 25.

León *Yo en el futuro*, es una obra que conjuga teatro y cine, creada por Federico León junto a Marianela Portillo, Julián Tello, Jimena Anganuzzi y Esteban Lamothe, y dirigida por Federico León.

A las 21.30, en el teatro San Martín, Corrientes 1530. Entrada. $ 20.

Alvarado La directora y dramaturga Ana Alvarado estrenó su versión de *El Ultimo Fuego* de Dea Loher.

A las 23 en Espacio Callejón, Humahuaca 3759. Entrada: $ 25.

Urdinarrain Una pieza que habla de la ausencia, el duelo tácito que a veces hacemos y con el cual podemos vivir años sin realmente aceptar la muerte de alguien.

A las 21, en Teatro La Carbonera, Balcarce 998. Entrada: desde $ 20.

danza

Mora Godoy La bailarina y coreógrafa más prestigiosa del tango argentino actual presentan *Milonguera*, con su compañía.

A las 21.30, en el Teatro Argentino de La Plata, Avda. 51 entre 9 y 10, La Plata, Entrada: $ 120.

Días de Lorca en Buenos Aires

Iba a venir por un mes y se terminó quedando seis. Y quizás se hubiera quedado a vivir aquí, torciendo su destino. Federico García Lorca visitó Buenos Aires entre el 13 de octubre de 1933 y el 27 de marzo de 1934. Visita inolvidable para él y para quienes lo trataron. Visita consagratoria, entre Lola Membrives y Neruda, Girondo y Norah Lange. Pero poco más que la placa del Hotel Castelar recordaba hasta ahora esta mítica gira del poeta andaluz. El libro de Reina Roffé (*El otro amor de Federico*, Plaza & Janés) viene a reparar el olvido con una jugosa mezcla de novela, biografía, memoria e historia de unos días tan felices como agónicos.

POR JUAN PABLO BERTAZZA

Una plaqueta en el frente del Hotel Castelar –donde se alojó durante su estadía– y una calle en Caballito por la zona de Primera Junta a la que más de un desprevenido sigue llamando Cucha Cucha. Poco, muy poco. Casi nada que pueda llegar a dar cuenta del romance caliente, del feedback incontenible que hubo entre Federico García Lorca y la ciudad de Buenos Aires a partir de una visita propiciada por la Sociedad Amigos del Arte para dar una serie de conferencias; visita que iba a ser breve como suelen ser las de los visitantes extranjeros en gira y que duró casi medio año: desde octubre de 1933 hasta marzo de 1934. Una aventura amorosa –y más, mucho más– porque en el puerto de Santa María de los Buenos Aires le tocó al poeta vivir en vida, justamente, el éxito más grande de su vida. Buenos Aires fue a Lorca eso: la calma que antecede a la tormenta, el bienestar que precede a la muerte y procede al dolor. Cargando todavía en su mochila de artista la riquísima experiencia de su viaje a Nueva York en 1929 (donde vivió y escribió en primera persona el crack económico), y todavía angustiadísimo por las críticas y burlas que Buñuel y Dalí –sus ex amigos y algo más– le habían dispensado con motivo de su exitoso pero muy alejado del surrealismo *Romancero Gitano*, Lorca encontró en Buenos Aires un torbellino de aplausos, éxito, dinero, aplausos, gente colmando los teatros donde se representaban sus obras (*Bodas de sangre*, *La zapatera prodigiosa* y *Mariana Pineda*) y aplausos, más aplausos apenas dos años antes del que sería su tristísimo fusilamiento. El Café los 36 billares, obviamente el Hotel Castelar, el Teatro Avenida, El Tortoni, la hoy extinta confitería El Molino y hasta la cancha de Boca y la Isla Maciel fueron algunos de los sitios emblemáticos de la ciudad que, junto a personalidades de la época como Girondo y Norah Lange, González Tuñón, Victoria Ocampo, Alfonsina Storni, Natalio Botana, Salvadora Medina Onrubia y el mismo Neruda (que residía aquí por esos años), sedujeron y dejaron su marca en el indomable corazón del poeta. Para Buenos Aires, por su parte, la presencia luminosa de Lorca (quien llegó al país en un año en el que se contabilizaron nada menos que 500 suicidios además del multitudinario entierro de Yrigoyen) significó un oasis en ese desierto que constituyó la Década Infame, con dos golpes de Estado en la entrada y en la salida (el que derrocó en 1930 a Hipólito Yrigoyen y el que hizo lo propio en 1943 con Ramón Castillo), fraudes electorales por donde se mirara y suicidios tristemente célebres (Alfonsina Storni, Horacio Quiroga y Leopoldo Lugones, entre otros).

"Hace tiempo que tenía ganas de escribir sobre Buenos Aires porque es una ciudad que, sobre todo a la distancia, se añora mucho. Primero fui a Estados Unidos, luego volví a Buenos Aires una vez recuperada la democracia y después viajé a Madrid más que nada por cuestiones laborales. Yo vivo en España pero vivo pensando en Buenos Aires, mi ciudad, mi lugar soñado" dice con emoción la escritora Reina Roffé, autora de *El otro amor de Federico*, un libro que se propuso ir más lejos que cualquier plaqueta y cualquier calle para hacerle justicia a un encuentro histórico que hizo historia. Con una mezcla perfecta de consulta exhaustiva de documentos de época como cartas, críticas teatrales y testimonios de protagonistas privilegiados, más ese plus que sólo otorga la intuición creadora, *El otro amor de Federico* hace nido en los intersticios que hay entre realidad y ficción, entre novela y biografía ya desde los subtítulos de sus capítulos que van alternando, precisamente, entre *La realidad* y *La ficción*. Cartas que Lorca piensa de noche y madrugada pero nunca le envía a su madre, anécdotas y reflexiones que van hilvanando dos personajes fundamentales de este libro, tan fantásticos como verosímiles: una enigmática astróloga que conoce al poeta a bordo del barco que lo trae a Buenos Aires y Francesca Vallmajor Francis, una hermosa catalana que se radica en Argentina y enamora en todo sentido a Lorca. Míticos encuentros entre el genio andaluz y diversas personalidades como Gardel, Borges, Discépolo, Aníbal Troilo y una Evita de quince años que le pide ayuda profesional recién llegada a Buenos Aires. Todos encuentros míticos, muchos documentados, alguno inventado; todos verosímiles.

"Hay una invención casi en un noventa por ciento, claro que están las cartas, las biografías; yo investigué durante meses, releí toda su obra. Pero quise reelaborar todo para poder fantasear con aquello que él podría haber dicho y que podría haber sentido. Si bien el contexto está construido con datos de la realidad, yo termino fabulando a Lorca, le creo una voz, un discurso que no es antojadizo. El dijo ciertas cosas pero podría haber dicho otras, yo le creé una voz para que pudiera decir esas otras que no tuvo tiempo de decir porque murió muy joven. Por otro lado, me ayudó el hecho de que él era bastante consciente de su obra, de la cual escribía y hablaba mucho y hasta se sentía inseguro, con miedo a ser un impostor", revela Roffé.

RESIDENCIA EN LA TIERRA

Una de las conferencias que Lorca dio en Buenos Aires se llamó "Juego y teoría del duende". Ahí hacía una clara distinción entre el duende y el ángel: "mientras el ángel ilumina y conduce, el duende se encarna en el artista y aparece como un brote súbito y regio de su sangre. Sin duende, el arte es un mero ejercicio, una pirueta despojada de emoción".

No es tan frecuente que alguien con tanto carisma como Lorca sea también tan consciente de la fascinación que provoca. Sin embargo, a pesar de esa conciencia, parece que aun al más ducho lo encandilan los elogios y la aprobación. Como un Dios, como un ministro, como un conquistador, como un pirata del siglo XV. Así cuenta Lorca que se iba sintiendo a medida que entraba en contacto con el público de Buenos Aires. De todo menos como un rock star, lo que tal vez sea la definición más apropiada. "Vos sos el duende entre los duendes", le dice una admiradora apenas empieza a dar muestras de su encanto. Lo cierto es que la estadía de Lorca en la ciudad se fue expandiendo de una forma similar a la que empleó Scheherezade en *Las mil y una noches* para postergar su muerte: un día lo retiene el amor sin límites de los porteños, otro día la obligación asumida de repetir su exitosa conferencia, otro día la puesta en escena de una de sus obras, otro día una tertulia con lo más prestigioso de las letras argentinas, y así.

Todo el mundo en Buenos Aires parecía estar enterado de quién era Lorca. ¿Eso fue realmente así o sólo se trataba de un gesto snob?

–Están las dos cosas. Por un lado, él era conocido por varios poetas y periodistas argentinos como Pablo Suero, que en realidad era asturiano, como varios de esos personajes fundamentales en el teatro y el periodismo de la época que se habían radicado desde chicos en Argentina. Pablo Suero lo conoce, lo lee y decide ser su gran anfitrión porque lo atrae tanto su obra como su personalidad. Por otro lado está también esa cosa cholula que no hay que criticar, esa enorme curiosidad del argentino de conocer al otro, lo que viene de afuera. A veces dejando de ver a nuestros propios valores, eso es verdad; nosotros tenemos la curiosidad de conocer todo lo que se está produciendo en otros países y es algo que no sucede en todos lados. En España, por ejemplo, hay una gran indiferencia por conocer al otro, que siempre es mirado con cierta desconfianza.

¿Y qué provocó en Lorca todo ese entusiasmo?

–En primer lugar, confianza. La seguridad de que su obra no podía ser tan mala. Además le vino bárbaro porque él tenía una cosa muy infantil, muy de niño mimado: la necesidad de mostrarle todo el tiempo a su familia que por fin empieza a ser conocido y a ganar dinero, pareció estar en deuda permanente con su familia, que siempre lo sostuvo hasta grande y que pretendía que él ejerciera de abogado, carrera que terminó aunque nunca llegó a interesarle. Por otro lado, tenían que girarle mucho dinero porque Lorca era un tipo muy generoso que se gastaba todo y cuando llega a esta ciudad, y gracias a las obras teatrales, empieza a ganar mucho y le pagan muy bien las conferencias, algunas de las cuales llega a repetir. Es decir que se siente en la gloria. Pero al mismo tiempo que disfruta ese excepcional reconocimiento que le dan tanto en Argentina como en Uruguay, no deja de mostrarse preocupado por el tremendo avance de la derecha en España. Era una época muy difícil y muy sintomática de nuestra historia.

¿En algún momento Lorca dudó en


FOTO: XAVIER MARTIN

fijar su residencia en Buenos Aires tal como planteás en el libro?

–Es posible que un escritor que viaja a otro país y es recibido como él lo fue acá, y encuentra tantos amigos con quien compartir charlas, lecturas y una vida cultural tal intensa, tuviera ganas de construir ciertas cosas con más libertad que en España; porque en tu país siempre tenés o sentís la mirada controladora de la familia, de los amigos; en otro país te sentís más libre para vivir y crear.

Es muy interesante lo que planteás al respecto en el libro: el hecho de que esa libertad que él encuentra acá la termine usando para proyectar sueños convencionales como la mujer, los hijos y la familia.

–Es que él se siente tan a gusto acá que empieza a soñar con cierto grado de normalidad a través de una mujer que lo entiende, que lo ve mucho más de lo que él se ve a sí mismo, y además él adoraba a sus sobrinos y a los niños en general; por otro lado, este país le iba a permitir otras instancias de su vida sexual porque esa mujer, Cesca, era tan comprensiva que finalmente le dice que no lo quiere encerrar en esa "utopía de normalidad". El modernismo cayó en desgracia y entonces, como sigue sucediendo ahora, se tira todo a matar porque hay otra cosa que se quiere imponer, y eso es un gran error. Entonces Lorca dice: "Cómo puede ser que Rubén Darío, quien vivió acá, no tenga una sola plaza con su nombre", y entonces con Neruda deciden reivindicarlo dando un discurso "al alimón", una práctica que hacen dos toreros muy hermanados combatiendo a un solo toro. Eso está documentado y todos quedaron muy sorprendidos porque uno decía una palabra y el otro lo iba completando. Lorca era un tipo muy ocurrente, que quería divertir a los demás pero también llamaba la atención sobre ciertas cosas. El miró con asombro todas esas discusiones pero como buen embajador de su país se mantuvo al margen, tomó lo mejor de Buenos Aires y se hizo muy amigo de escritores de distintas estéticas como Neruda, Tuñón y Discépolo.

Estaba tan ocupado en eso que no escribió nada durante esos seis meses...

–Es verdad, en Buenos Aires prácticamente no pudo escribir nada, intentó con *Yerma* pero no hubo caso, fue a Montevideo pensando que iba a poder terminar, al menos, el tercer acto y tampoco hubo caso. Para mí su obra más brillante es *La casa de Bernarda Alba*, donde él conjuga todas sus preocupaciones. El prefirió prodigarse a la gente, conocer a cada uno de los escritores, pero igual trabajó mucho en torno al teatro, hablando, creando números musicales; y además de todas sus representaciones hizo una adaptación de *La dama boba*, de Lope de Vega.

Más allá del placer que le generaban los elogios, ¿Lorca llega a entender de verdad a Buenos Aires?

–En gran medida sí. Se ve fascinado con lo que ve aquí. Tal vez, como sucede con todas las cosas, le haya llevado un tiempo: como sucedió en el viaje de regreso cuando lee esa Biblia porteña que era *El hombre que está solo y espera*, de Scalabrini Ortiz; ahí empieza a entender la cosa festiva y a la vez nostálgica del tango, que le encantaba por la relación que tenía con lo popular.

Tal vez si se quedaba se hubiera salvado de la muerte.

–Cuando volvió a España también tenía pensado hacer un viaje a México y finalmente no lo hizo porque privilegió su deseo de volver a Granada para festejar el santo del padre que también era su propio santo, fue ahí cuando lo fueron a buscar y lo mataron. Por otro lado, no hay que olvidarse de que la Guerra Civil española fue una guerra de chivatos, gente que te delataba por cualquier cosa, incluso por quedarse con el almacén de la esquina, así que el riesgo estaba.

MI VIDA CON ELLAS

Más allá de su hoy conocida homosexualidad, descubrimiento que Roffé no duda en atribuir a su biógrafo Ian Gibson por el mérito de haber hablado sobre eso cuando nadie se animaba, tanto la vida como la obra del poeta y dramaturgo estuvieron signadas por las mujeres con las cuales sentía una gran identificación, tal como la tuvo con los gitanos, los moriscos, los judíos y los negros de Harlem. En su mismo viaje a Buenos Aires tuvo mucho que ver, por ejemplo, Lola Membrives, quien lo conoce en España y tuvo la virtud de darse cuenta de que el carisma de Lorca, su presencia en el lugar iba a volver sumamente taquilleras las reposiciones de sus obras, tal como pasó con *Bodas de sangre*, reestrenada por entonces en el teatro Avenida. Esa idea, sobre todas las cosas, parece haber tenido en mente Reina Roffé a la hora de componer a ese maravilloso personaje femenino que es Francesca o Cesca, quien además de obrar como gran confesora del poeta, termina enamorándolo.

> "Yo termino fabulando a Lorca, le creo una voz, un discurso que no es antojadizo. El dijo ciertas cosas pero podría haber dicho otras. Me ayudó el hecho de que él era bastante consciente de su obra, de la cual escribía y hablaba mucho y hasta se sentía inseguro, con miedo a ser un impostor." Reina Roffé

La pregunta del millón: ¿existió esa mujer?

–A veces trabajo construyendo los personajes como Victor construyó a Frankenstein: con retazos, con pedazos de distintas personas. En definitiva, este personaje está basado en varias mujeres que conoció Lorca y que conocí yo también del ambiente cultural argentino, y que fui enhebrando, zurciendo. Lorca gustaba mucho a las mujeres: era un tipo simpático, galante, conversador, atento al detalle y sentía además que la misma marginación que había sufrido ya de niño (siempre decía que era alumno de último banco) lo hacía comprender muy bien la situación de la mujer de aquella época: se le pedía todo pero no se le permitía nada, era constantemente mirada con recelo, custodiada por la familia y por la misma sociedad; por lo que no podía expresar lo que sentía ni vivir libremente su sexualidad, que era lo mismo que le sucedía a Lorca: él se sentía muy identificado con las mujeres y, de hecho, los personajes más importantes de su dramaturgia son mujeres, encuentra una veta importante para canalizar a través de estos personajes femeninos todos sus padecimientos.

En el libro contás un episodio en la casa de campo de Botana en el que Neruda termina con una mujer que nunca se aclara quién es.

–Lange, Salvadora, Alfonsina o Blanca Luz, la mujer de Siqueiros. Hay todo un juego ambiguo. Es que en este tipo de material que una investiga nunca se sabe: una llega a la conclusión de que todas las anécdotas de gente que fue testigo de esa época, o al menos buena parte de esos testimonios también son, en parte, inventados. Entonces una tiene que trabajar con su intuición, como un poeta, como un novelista. Quedarse con lo que uno considera cierto. Eso para mí es lo que hace de este libro una novela, si bien trabajo con herramientas de la historia, de la biografía, del ensayo, del testimonio y de la crónica. Yo considero que este tipo de novelas sirven como recuperación, para que el tiempo no sea devorado. Sobre todo cuando tratan de épocas llenas de personajes que marcaron las coordenadas de lo que fuimos, lo que somos y lo que seremos, épocas tan ricas a la hora de reelaborar, reinterpretar con una visión actual; un antídoto, en definitiva, contra la muerte y el olvido.

Teatro > *Aspero*: las ventajas de una obra típica

Lacan y la causa

FOTO: XAVIER MARTIN

Tres militantes encerrados en un aguantadero, esperando el llamado del jefe que les diga qué hacer después de un acto de violencia fallido que cometieron. Sobre esa premisa, Santiago Gobernoni, que venía de la experimentación del biodrama, se anima a montar una obra inteligente, atrapante y reflexiva a partir de las convenciones más usadas del teatro.

POR MERCEDES HALFON

Aspero lleva como subtítulo "Una obra típica", y es así. Una obra sobre la razón de ser de toda obra. Es decir, si hay algo visto en el teatro de ayer y de hoy es la idea de dos, o tres, o cuatro personajes, encerrados en un lugar, esperando determinada resolución, un llamado, un arribo, algo. Simplemente esperando, encerrados. Como si la explicación de que esas personas permanezcan en ese lugar –un lugar llamado escenario– tuviera que ser tematizada, vuelta argumento con mil matices, desde Godot hasta el *off* de BA. *Aspero (una obra típica)* parte de esa obviedad: tres personajes, en este caso militantes de un partido desdibujado en su ideología, que esperan encerrados en una especie de aguantadero, el llamado de su jefe, el gordo Demi Moore. Son militantes de base y vienen de una manifestación donde hubo gases y disturbios, ellos golpearon a alguien que les habían marcado, pero, al parecer, se equivocaron de persona. Por eso ahora deben esconderse, esperar encerrados, pasar algunas horas o días o meses, ante los ojos de los espectadores.

La obra dirigida y escrita por Santiago Gobernori –joven director de quien se vio el año pasado el biodrama *Deux Ex Machina*– trabaja con esa estructura conocida por todos para producir corrimientos hacia lugares completamente inesperados. Gobernori cuenta que el origen de la obra tuvo que ver con cierta desconfianza sobre el criterio de novedad que lo venía empujando o que habitualmente empuja en el momento de iniciar una nueva producción. "Venía pensando que eso de la novedad en el teatro es algo que no es tan importante. Lo que nos va a llamar la atención de una obra son justamente sus formas. Por eso decidí trabajar adrede con un sistema obvio, evidente, con los elementos más conocidos del teatro que vi en los últimos años."

Este trío de militantes –interpretados de forma inolvidable por Raúl Fernández, Hernán Oviedo y Juan Barberini– funciona con dificultad, hay competencia, desconfianza dentro de su torpeza y su corto entendimiento casi bufonesco, pero aún así, cada tanto, producen una reflexión que aparece como un golpe de sentido, como si llegaran a ella tras años de psicoanálisis duramente lacaniano. Hay una explicación. Dentro de las lecturas que hicieron en el proceso de producción de la obra estuvo Slavoj Zizek, y sus ilustraciones de Lacan a partir de la cultura de masas, especialmente del cine. Esto no se ve en la obra directamente, pero sí hay algo que aparece y que tiene que ver con mantener latente entre los personajes una rareza que pulsa por salir. Algo así como lo "real indecible", lo "no simbolizable", tras la realidad, que viene a materializarse teatralmente en un extrañísimo personaje femenino. El hallazgo aquí, en este universo de matones tontuelos y sensibles, forzados a golpear una y otra vez a personas creyendo en una inverosímil carrera política, es la forma en que esa mujer fatal va a aparecer y enloquecerlos. Ella es Emilse, interpretada por un hombre, Hernán Oviedo, que con tan sólo unas gafas de marco blanco y una peluca de pésima calidad, logra volver locos a los otros dos compañeros de encierro. Las cosas se ponen raras en el aguantadero, no se sabe si en la Caja Pan de la que comen hay harina o leche en polvo, si se le pegó a un poli o a un pony, no se sabe exactamente por qué se pelea, por qué pelear.

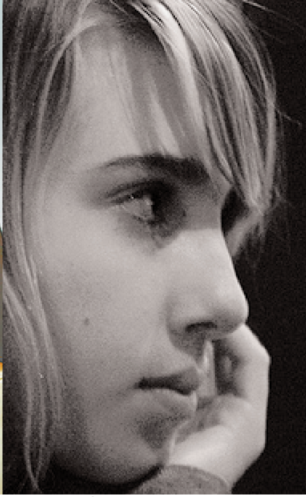
Pero lo mejor de todo es que la reflexión sobre las convenciones del teatro, como si dos boxeadores se pusieran a pensar qué hacen en ese ring pegándose, en vez de bajarse, no hace perder la fe en ese teatro sino todo lo contrario, las llena de vitalidad. Se disfruta de la belleza de los acuerdos más tontos, más infantiles. *Aspero (una obra típica)* logra conmover con su discurso político ausente, con la soledad de los militantes que quedaron afuera de donde sucede la verdadera representación. La política. R

Aspero (una obra típica) se puede ver los domingos a las 17. Reservas al 15-66777050.


Alex Klobouk


Catherine Ireton


Stuart Murdoch


Brittany Stallings


Celia García

El hombre que amaba a las chicas

El líder y compositor de la adorada banda de culto Belle & Sebastian esquivó las presiones de un esperado nuevo disco de la banda con una astucia más que bienvenida: un aviso buscando chicas que cantaran, un casting y un disco con ellas dándole voz a una historia alrededor de Eve, un personaje casi literario. *God Help The Girl* no tiene edición local, pero merece ser buscado.

POR RODRIGO FRESAN

Quienes leyeron tiempo atrás un aviso en el diario que solicitaba "chicas cantantes para proyecto otoñal y grabar disco" jamás imaginaron que detrás de esas palabras se ocultaba Stuart Murdoch.

O tal vez sí.

Tampoco es que –aunque lo hubiera firmado– el nombre les hubiera dicho demasiado por sí solo. Otra cosa, claro, es si hubiera agregado bajo su apellido un "líder y compositor principal de la banda Belle and Sebastian". Pero es que al escocés Murdoch (Ayr, 1968) no le interesaba agitar demasiado las aguas: tenía una idea, un puñado de canciones, una historia y las ganas de grabarlas antes de que se convirtieran en una película que, parece (ya hay productor), filmará el año que viene.

O no.

No importa. Lo que importa, aquí y ahora, es este magnífico *God Help the Girl*. Y leo –en la resplandeciente crítica que *The Guardian* le dedicó a todo el asunto, donde se define con justeza al cantautor en cuestión como "un anticuario avant-garde" y a *God Help the Girl* no sólo como "un gran álbum sino como una reivindicación del formato"– que no hace mucho, en su inspirado blog, Murdoch se preguntaba y preguntaba: "¿No desean esa sensación que proporciona el long-play? ¿Acaso la música pop los abraza y los aferra como alguna vez lo hizo con nosotros?".

La respuesta –concluía el cronista del periódico inglés– es sí, siempre y cuando el long-play en cuestión sea *God Help the Girl*.

LA PRINCESA BLUE

Y es bien sabido que Stuart Murdoch –un poco como el Stephin Merritt de The Magnetic Fields, otro poco como el Mark Oliver Everett de Eels– no es un tipo sencillo y es, además, sensiblemente implacable. Y se sabe también que la dinámica de la banda que Murdoch ayudó a armar –comprobarlo viendo el documental de Blair Young *For Fans Only* o la biografía *Belle and Sebastian: Just a Modern Rock Story* de Paul Whitelaw– es más bien compleja. Un grupo de chicos y chicas intelectuales uniéndose bajo el título de una novela infantil y francesa y recogiendo la antorcha de la mística doméstica y la épica íntima de bandas como The Kinks o The Smiths. Ese placer de saberse diferentes y, a los ojos de sus dedicados seguidores, sospecharse mejores que ningún otro y, enseguida, preguntarse quién es el mejor entre ellos, y así peleas, separaciones, abandonos/expulsiones (adieu a la ambiciosa Isobel Campbell) y la impresión de estar, siempre, sonriendo al borde de un campo de centeno o fantaseando con colgarse de la viga del tejado.

Y con *The Life Pursuit* –del 2006, su último disco hasta la fecha– Belle and Sebastian había sonreído mucho. Exito de ventas y de crítica, comparaciones con lo más armonioso y delicado del cancionero popular, y una canción perfecta, "Dress Up in You", de la que parece surgir buena parte del concepto y "sensación" de *God Help the Girl*.

Así, la voz desconsolada de una chica contando su historia, la caída libre de Eve, de la que nos enteramos leyendo el largo texto que precede a las letras en el cuadernillo: brillante alumna de colegio que sufre una crisis nerviosa y es internada en un psiquiátrico y conoce a varios chicos (alguno de ellos es una verdadera basura), sigue las instrucciones de una pirámide-vital que le enseña su consejera, y sueña con ponerle letra a todas esas melodías que le llenan la cabeza y no la dejan dormir y, ya que estamos, por qué no meterse a jugar en un equipo de fútbol femenino.

Bienvenidos al disco de cabecera de Franny Glass.

Y, claro, Murdoch quería alguien que le pusiera voz y fraseo a Eve. Y lo de antes, lo del principio: puso un aviso en el diario en el que la palabra clave es, por supuesto, *otoñal*.

YO SOY AQUELLA

Stuart Murdoch suele cantar los domingos en el coro de la iglesia de la que alguna vez fue cuidador, trabajó como DJ, es daltónico, alérgico al alcohol, sufrió el síndrome de fatiga crónica, se vio obligado a precisar que "soy aburridamente heterosexual" cuando comenzaron a buscar significados a los ambiguos versos de muchas de sus tan femeninas canciones, y –cuando se pone obsesivo e insoportable– sus compañeros de trabajo no vacilan en llamarlo "Gollum".

Y Stuart Murdoch –quien ya había comprometido a miembros de B&S, a Neil "The Divine Comedy" Hannon y a Asya de la banda para adolescentes Smoosh– reclutó, entre más de cuatrocientas que se presentaron a las audiciones, a varias de las chicas que contestaron el aviso (Alex Klobouk y Celia García y Brittany Stallings) y les adjudicó roles dentro de la trama. Pero Eve resultó ser una tal Catherine Ireton: revelación absoluta, vocalista de banda *indie* recién desactivada y quien ahora –con inconfundible look de musa *nouvelle-vague*– engalana la muy B&S portada de *God Help the Girl*. Comprobar –de entrada– lo mucho y muy bueno que Ireton hace con las versiones reescritas y mutadas de los ya clásicos B&S "Act of the Apostle" y "Funy Little Frog" (de *The Life Pursuit*), en el single "Come Monday Night", o en el perfecto y sentimental dueto "Hiding Neath My Umbrella" junto a Murdoch, que podría haber salido de cualquiera de aquellas admirables operetas-rock de Ray Davies de principios de los años '70.

Y todo hace pensar que ya sabemos quién va a cantar buena parte del próximo disco de Belle and Sebastian.

MUCHACHA QUE VAS CANTANDO

Según Stuart Murdoch, *God Help the Girl* es algo así como "una historia con música" que comenzó a gestarse hace unos cinco años. Canciones que empiezan a contar y a cantar en el punto exacto en que termina el texto del cuadernillo, con Eve saliendo del psiquiátrico. Canciones que necesitaban de chicas y arreglos de cuerdas y entonces Murdoch se preguntó cuáles serían los músicos ideales para acompañarlo en la aventura. La respuesta –lo supo pronto– era una y era obvia: Belle and Sebastian. De este modo, *God Help the Girl* es tan "solista" como lo fue aquel *soundtrack* de *Return to Waterloo* del ya mencionado Ray Davies junto a The Kinks pero, faltaba más, sin su hermano.

En una entrevista, Murdoch dijo que, de pronto, podía "oírlo todo" y que hasta pensó en regalarle las canciones a alguien para que las grabara o, divertido, en convertirse en el producto tiránico y explotador de una *girl-band*; pero que, finalmente, decidió regalárselas primero a sí mismo y luego compartirlas con sus amigos y con desconocidas.

Y aquí están todos y todas ahora. Y *God Help the Girl* consigue la astuta proeza de sonar como lo mejor de Belle and Sebastian pero sin la presión de tener que ser lo nuevo de la banda luego del "lujoso" y un tanto "psicótico" *The Life Pursuit* retrotrayéndose, en cambio, a los tiempos más contenidos y compactos del consagratorio *If You're Feeling Sinister* de 1996, año en el que casi todos escucharon por primera vez a Belle and Sebastian y supieron que ya no dejarían de oírlos y de oír de ellos. Y de ellas.

El aviso de Murdoch, además de lo de *otoñal*, instruía con un "piensen que busco a alguien que suene como el 'Twinkle, Friend and Lover' de The Ronettes" y advertía: 'Admiradoras de Celine Dion, abstenerse'".

Catherine Ireton –que en las fotos del cuadernillo aparece medio escondida detrás de un libro y quien cantó "Dress Up in You" en la audición en que se convirtió para siempre en Eve– dijo que poco y nada sabía de B&S y sigue sin saber demasiado.

Mejor así.

Pero ya se va a enterar.



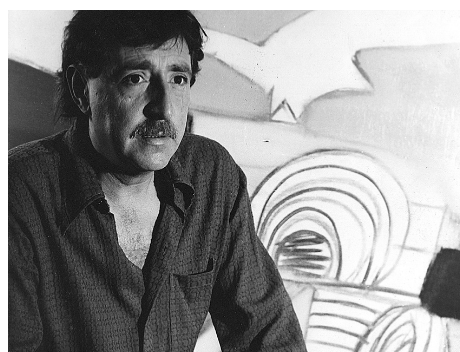








Una pulsión americana



Miembro de la generación formada a fines de los ’40 en el memorable Instituto de Artes de la Universidad de Tucumán, contemporáneo de la Nueva Figuración, enfrentado a la anunciada muerte de la pintura y dueño de una paleta que capturó el misterio de los paisajes del interior, Miguel Dávila fue un exponente y una parte inseparable de esa época en que América latina era cuna y musa del arte. Alberto Petrina lo despide.

POR ALBERTO PETRINA

La presencia de Miguel Dávila en el escenario plástico argentino del siglo XX acaba de fijarse en su hora final. Hombre de provincia y de mundo a la vez, su obra contiene los signos distintivos de ambos registros, desde la espartana austeridad de su expresión inaugural hasta la vibrante soltura de su etapa neofigurativa.

Nacido en La Rioja en 1926, le señaló alguna vez a Raúl Vera Ocampo que reconocía tres maestros directos: “Enrique Policastro, que me dejó el amor por la pintura; Lino Enea Spilimbergo, de quien rescaté el concepto, y Pompeyo Audivert, que me dio la disciplina”. Cabría agregar que la principal huella del primero asoma a veces en las formas de contorno impreciso y en la gama asordinada de su paleta inicial –aunque los ocres del maestro empardecen y se azulan en el discípulo–, mientras que el dominio de la línea es la marca de fábrica de la ya mítica Escuela de Tucumán, en la que entre 1948 y 1952 completaría su formación con Spilimbergo y Audivert.

Vale aquí una particular referencia al Instituto Superior de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, que entre 1946 y 1952 reunió a una constelación de brillantes artistas e intelectuales, entre quienes se destacaban el director Guido Parpagnoli, el escultor Lorenzo Domínguez, el dibujante Lajos Szálay y el grabador Víctor Rebuffo, además de los pintores locales Timoteo Navarro y Luis Lobo de la Vega. Si añadimos los nombres convocados paralelamente por la flamante Escuela de Arquitectura –-Eduardo Sacriste, Jorge Vivanco, Enrico Tedeschi–, habremos de convenir que Tucumán se había convertido en el polo neurálgico de la enseñanza y la práctica de la arquitectura y del arte modernos sudamericanos.

El logro se produjo bajo el excepcional rectorado de Horacio Descole (1946-1951), y no le son ajenos las previsiones destinadas por el Primer Plan Quinquenal de Perón a Tucumán, por su calidad de cabeza natural del Noroeste y por la intención de convertirla en un centro de irradiación científica y cultural para la región. La fama de la inédita experiencia terminaría atrayendo a jóvenes artistas de otras provincias –como el riojano Dávila o el mendocino Carlos Alonso– que, por una vez al menos, descubrían así que la excelencia y la vanguardia no siempre residían en Buenos Aires.

Ya hacia la primera mitad de la década del ‘50 Miguel Dávila baja a la Capital, donde se radica y monta su primera muestra porteña en la Galería Viau (1954). Pocos años más tarde regresa a la tierra natal, convocado para fundar y dirigir el Museo Municipal de Bellas Artes de La Rioja (1958), mientras actúa paralelamente como docente en el Instituto del Profesorado de Artes Plásticas, en cuya creación interviene.

El año 1960 señala cambios y enciende nuevas luces de esperanza. El 150º aniversario de la Revolución de Mayo encuentra al país ilusionado por la gestión desarrollista del Frondizi, y el mundo de las artes visuales halla un nuevo espacio ligado al renacido auge industrial: el de los Salones de Pintura de IKA (Industrias Kaiser Argentina), en cuya tercera edición Dávila se presenta con varios óleos. Los certámenes, que derivarán luego en las Bienales Americanas de Arte, convierten a Córdoba en un epicentro alternativo –y en gran medida opuesto– al glamour porteño del Instituto Di Tella, dirigido por Jorge Romero Brest con sesgada vocación internacional.

Será desde tal perspectiva que Romero Brest, con calculado *timing* marketinero, augurará una muerte siempre anunciada y nunca acaecida: la de la pintura. Aunque el pronóstico generaría reacciones calculadas, encendiendo discusiones dignas de mejor causa, no consiguió distraer ni por un momento a quienes, como Dávila, estaban ocupados en pintar. Pero pongámoslo mejor en sus propias palabras: “Algunos adhirieron... evidentemente no eran artistas, o no eran pintores; tomaron eso como una bandera cómoda. Los artistas seguimos pintando”.

La Nueva Figuración lanzada hacia 1960 por Ernesto Deira, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé y Jorge de la Vega encontró a Miguel Dávila en una búsqueda cercana –o, mejor aún, paralela–, compartiendo el taller en París como becario del Fondo Nacional de las Artes (1961). Será a partir de entonces que se le abre una instancia de reconocimiento sólido y sostenido por parte de sus pares, del público y de la crítica. Su mundo se compone ahora de seres enigmáticos, de un bestiario al que los grandes planos de color otorgan dimensiones equívocas, de una geografía misteriosa dominada por las fronteras de un trazo que, al decir de Raúl Santana, “encapsula” sus figuras otorgándoles un carácter silencioso y confinándolas “en la recámara de un sueño”.

Llega entonces la hora del reconocimiento internacional, a la que ayudan la muestra de Arte Latinoamericano realizada en el Museo de Arte Moderno de París (1962) y las individuales en la galería Bonino de Río de Janeiro (1966), el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, Chile (1970) y la Galería Juan Más de Madrid (1977 a 1979), así como el estímulo de los premios: el máximo galardón del Salón Manuel Belgrano (1964), seguido por el Primer Premio (1978) y el Gran Premio de Honor (1980) del Salón Nacional.

Aunque afincado definitivamente en Buenos Aires, en todas estas etapas su obra sigue siendo atravesada por la irrupción recurrente del rotundo escenario natal, de esa pulsión americana que lo retiene y domina su inconsciente. Así lo siente también Santana: “Aquel paisaje precordillerano, unas veces dulce, otras tenebroso, con su tajante luminosidad que –como afirmó Sarmiento en el *Facundo*– podría recordar la tierra sagrada de Jerusalén, ha estado presente a lo largo de la obra de Dávila como un verdadero bajo continuo”.

Ahora, en este fin de invierno, Miguel Dávila se desprendió de todos sus afanes. Buena estación para dejarse ir sin ningún énfasis. Callada y reconcentradamente. ¿Habrá vuelto a entrever los colores plenos y la línea nerviosa que definieran su cima artística, aquellos estallidos luminosos fijos en la memoria? ¿O se habrá abandonado a la onírica niebla de sus pinturas esfumadas, a ese *pentimento* que aflora como el rostro surgente de un ahogado? Quién puede adivinar cuáles son las visiones que ciegan nuestra última mirada.

inevitables

teatro



Ala de Criados

Mauricio Kartún estrena su nueva obra en el doble rol de autor y director. Atraído por los sucesos ocurridos durante la Semana Trágica, Kartún sitúa esta pieza en enero de 1919 en Mar del Plata. La huelga salvaje en Buenos Aires encuentra a la aristocracia argentina en la playa. Un club de tiro a la paloma frente al mar. Una historia de amor veraniego con olor a pólvora. Laura López Moyano, Esteban Bigliardi, Alberto Ajaka y Rodrigo Gonzales Garillo ponen el cuerpo en esta porción de historia reescrita por uno de los máximos referentes de la dramaturgia argentina.

A las 21, en el Teatro del Pueblo,
Diagonal Roque Sáenz Peña 943. Entrada: $ 40.

Un hueco

Atrincherados en el vestuario de un club, tres amigos asisten a un funesto acontecimiento. Separados del afuera sólo por una puerta, observan desencantados lo que sucede en el cuarto contiguo: las mozas que llevan el café, los familiares y los sandwiches de miga. Suerte de escondite panóptico, el vestuario será el espacio donde tramarán una rebelión invisible contra la apatía reinante. ¿Hay una manera correcta de llorar? A partir de un potente planteo espacial, la puesta sale fuera del circuito de salas teatrales, abriendo nuevas posibilidades tanto para los actores como para cada uno de los contados espectadores que compartirán el reducido espacio. Del dramaturgo y director Juan Pablo Gómez.

Sábados a las 22, en el Club Estrella de Maldonado,
J.B. Justo 1439. Entrada: $ 20.

música



Cartón pintado

Con apenas dos estrenos, una reversión de un clásico propio y –principalmente– dos covers, este curioso EP es la mejor forma de esperar el próximo disco –anunciado como *El progreso*– de Pablo Dacal, una de las mejores promesas de la escena under porteña. En realidad parte de la revista de poesía y arte *El Niño Stanton* –que también trae *La revista atenea*, de César Aira–, *Cartón pintado* abre con una hermosa versión del tema "El árbol que tú olvidaste", de Atahualpa Yupanqui. Los cuatro temas que siguen fueron grabados en vivo junto al trío Voladores, cuyo sonido está particularmente marcado por un dylaniano órgano Hammond. Así se suceden dos estrenos –con letra de Tálata Rodríguez– y una nueva versión de un clásico del repertorio Dacal como "Todo o nada", con letra nada menos que de Roberto Jacoby. Pero la gran joya del EP sin dudas es una poderosa versión de Mandolín, del uruguayo Gustavo "El Príncipe" Pena, con Sebastián Volco en guitarra eléctrica.

La Filarmónica Cósmica

Curioso septeto que gira alrededor de las canciones de su cantante y guitarrista, Martín Reznik, La Filarmónica Cósmica es un proyecto principalmente acústico, que ya lleva un par de años y cruza un concepto de música de cámara con actitud rockera. La clave radica en las composiciones de Reznik, alias el Gnomo, con un par de trabajos under bajo ese nombre. Pero la Filarmónica es el que toma cariz de oficial, y su flamante debut será presentado –con la inclusión de Ezequiel Borra– durante todos los viernes de septiembre en el Centro Cultural de la Cooperación.

alquilá CUATRO PELICULAS DIRECTO EN DVD POR M. K.



Las nieves del tiempo

La novia del cabello blanco: Romeo y Julieta en versión artes marciales.

Aunque por años se consiguió en copias piratas o importadas en locales especializados en cine fantástico y de acción, recién ahora, más de una década y media después de su realización, esa pequeña maravilla de artes marciales que es *La novia del cabello blanco* llega formalmente por primera vez a los videoclubes argentinos. Basada en la novela de los años '50 *Romance de la doncella del cabello blanco* (del escritor Liang Yusheng), la película se labró un aura de objeto de culto fuera de su país con este tipo de circulación marginal entre fanáticos, y a través de festivales, y convirtió a su director Ronny Yu (Hong Kong, 1950), en una de las figuras más promisorias del cine oriental para el resto del mundo. Su historia es la de un amor prohibido entre un hombre y una misteriosa mujer pertenecientes a clanes enfrentados, por lo que Yu siempre ha tendido a resumirla en las entrevistas como una suerte de Romeo y Julieta. El es Zhuo (Leslie Cheung, que fue uno de los protagonistas de *Happy Together*, de Wong Kar-wai, y que se suicidó en 2003), un estudiante de Wu Tang harto del rigor de la tradición al que se ha visto sujeto toda su vida; ella es Lian (Brigitte Lin), una figura peligrosa, lobuna, de poderes fantásticos. Pero lo que caracteriza esta adaptación entre muchas películas contemporáneas de este género es su mística, una ambientación mágica lograda mediante una expresión visual muy imaginativa y carente de todo pudor, compuesta de colores fuertes que quedan adheridos a las retinas del espectador por mucho tiempo, cortesía en parte de su director de fotografía Peter Pau. Unos años después de que *La novia...* hubiera recorrido el mundo, a Yu le llegaron varias ofertas de Hollywood: así fue como revitalizó dos (o tres) franquicias moribundas, con *La novia de Chucky* y *Freddy vs. Jason*, aunque ahora hace un tiempo que se lo extraña de las pantallas.

La novia del cabello blanco (1993)
se consigue en DVD, editada por SBP.



El hombre y la máquina

Destellos de genio: David vs. Goliat en el mundo de las megacorporaciones.

En los años '60, en Detroit, un joven ingeniero eléctrico y docente llamado Robert Kearns inventó en el taller de su casa el limpiaparabrisas para automóviles de movimiento intermitente (es decir, de acuerdo con el tipo de lluvia que embarra la visión). Con un prototipo recién terminado, su amigo y socio en la compañía para la que trabajaba lo acompañó hasta una planta de la Ford para hacer una demostración con el objetivo de cerrar un negocio que prometía ser enorme. Pero poco después las negociaciones se cancelaron y el gigante automotor empezó a fabricar por su cuenta un limpiaparabrisas demasiado parecido al de Kearns, dándole la espalda. El hombre se enfureció y decidió demandar, contra el consejo de amigos, jefes y hasta abogados que le contaron cómo suele terminar David vs. Goliat en el mundo de las megacorporaciones. La batalla judicial duró décadas y le costó a Kearns su salud familiar (su esposa, la madre de sus seis hijos, terminó abandonándolo), pero como resultado de su tesón quedó un caso infrecuente en la historia de la lucha por el *copyright* en los Estados Unidos y una gran historia, que es la que cuenta *Destellos de genio* (*Flash of Genius*, 2008), única obra como director del productor y guionista Marc Abraham, con Greg Kinnear como Kearns (en un registro sombrío y por momentos nada simpático, que pocas veces mostró en el cine), Lauren Graham como su mujer y Alan Alda como uno de los mejores personajes, un abogado veterano que da la guerra por perdida. Si bien la película es algo esquemática, se impone el relato de la resistencia quijotesca de Kearns (que decide representarse a sí mismo en el juicio interminable), con buena parte de sus escenas enmarcadas en ese subgénero siempre irresistible que es el drama tribunalicio, y por sobre todo el dato duro, increíble pero real, de la monstruosa cantidad de recursos –en tiempo y dinero– que aquella empresa-icono del capitalismo occidental estaba dispuesta a invertir, ya no para ganar más dinero sino para quedarse con toda la razón.

Destellos de genio
se consigue en DVD desde esta semana, editada por AVH.

dvd



Una película diferente

Creado hace veinte años, el periódico satírico *The Onion* creció hasta convertirse en una suerte de imperio multimedia, que finalmente llegó al cine, aunque sin demasiada suerte. Con un humor a veces cercano al de –para ofrecer una comparación vernácula– la vieja revista *Humor* o la vigente *Barcelona* (ver www.theonion.com), la película tiene sin embargo sus momentos: entre chistes bastante malos y otros políticamente de lo más incorrectos, estructurado en sketches no siempre hilvanados entre ellos (hay uno sobre una símil Britney que simula no entender el contenido explícitamente sexual de sus letras), apunta sus dardos sobre su propia condición de pequeño medio nacido como fanzine universitario y devenido monstruo corporativo. Tras un estreno limitado en Estados Unidos y ni siquiera eso en Argentina, llegó directo al dvd con un título en castellano que la pierde entre el montón, por lo que valía rescatarla para aquellos que puedan interesarse en esta pequeña curiosidad.

Llamada mortal

Otra de terror oriental y espíritus con telefonía celular de por medio, y aunque todo tiene cierto tufillo a ya visto, lo cierto es que vuelve a funcionar, ya sea por la precisión de su puesta en escena o la eficacia de las atmósferas que consigue crear. Dirigida por el coreano Byoung-ki Ahn, *Phone* está centrada en las desventuras de un periodista, una línea telefónica “maldita” y una pequeña que deja a varios de sus antecesores infantiles en el cine de terror –de *La profecía* en adelante– como nenes de pecho.

cine



La Escuela de Berlín, segunda parte

Tras quedar trunco por la emergencia sanitaria un par de meses atrás, se completa el ciclo dedicado a presentar al público argentino un panorama del joven cine alemán, a través de siete largometrajes de realizadores surgidos en la última década. Aunque se trata de un movimiento no monolítico y sin un programa definido –y al que algunos de sus representantes incluso niegan pertenecer–, tiene ciertos puntos en común con el Nuevo Cine Argentino, como podrán comprobar quienes se acerquen a ver títulos como *Anhelo* (Valeska Grisebach, 2006); esa suerte de Hansel & Gretel contemporáneo que es *El bosque lácteo* (Christoph Hochhäusler, 2003), *Marsella* y *Atardecer* (ambas de Angela Schanelec, 2004 y 2007 respectivamente, la segunda inspirada muy libremente en *La gaviota* de Chéjov), y, entre otras, *Vacaciones* (Thomas Arslan, 2007), retrato de una familia en plena desintegración.

Del jueves 27 de agosto al miércoles 2 de septiembre,
en la sala Lugones, Av. Corrientes 1530

Jorge Montejo: el Hombre detrás de Paolo

Producido y dirigido por Damián Pantaleone, este documental que rescata una figura icónica de los ‘80 se estrena, apropiadamente, en un espacio en el que esa década fue mítica: la historia de Paolo El Rockero, narrada en primera persona con fotos de archivo y testimonios de amigos y allegados, desde sus comienzos en el programa televisivo *Badía y Cía.*; sus años de locura clínica (y delirios místicos) y su eventual regreso. Entrada gratis.

Martes 25 a las 19,
en el Centro Cultural Rojas, Corrientes 2038

televisión



Doc Martin

Otra serie sobre médicos y ya van un millón, pero ésta no es una más, sino probablemente uno de los estrenos más bienvenidos de la temporada: de producción inglesa –y exportada con éxito a buena parte del mundo–, su protagonista es el doctor Martin Ellingham (Martin Clunes), un brillante médico londinense cuyo estilo maniático y algo parco socialmente le trae problemas con sus pacientes. Decidido a generar un cambio en su vida, se muda de la capital al pequeño y pacífico pueblo costero de su niñez, Cornish, donde instala un nuevo consultorio a pesar de la resistencia inicial de los lugareños. En el episodio que se estrena esta semana, Martin abre oficialmente su consultorio al público y, fiel a su estilo, anuncia que “todo el que no tenga un problema de salud real debe irse”.

Miércoles a las 22, y repeticiones,
por Film & Arts

El largo adiós

Dirigida por Michael Winner y protagonizada por Robert Mitchum, con James Stewart, Joan Collins y Oliver Reed en papeles secundarios, reaparece esta versión muy buena y no muy recordada, realizada hace treinta años, de las aventuras del detective Philip Marlowe. Mitchum, que ya lo había encarnado en *Adiós muñeca*, prueba estar a la altura del papel, saliendo más que airoso de la inevitable comparación con una versión previa y más famosa de la novela de Raymond Chandler, la que filmó Howard Hawks con Bogart y Bacall en los ‘40. Militares, pornógrafos, secretos familiares y sospechosos que van cayendo muertos como moscas se combinan en esta película imperdible.

Martes 25 a las 24,
por Europa Europa



Los perros y el mayordomo

Bernard y Doris: un testamento, un misterio y una intensa amistad.

Doris Duke fue una neoyorquina multimillonaria que heredó su descomunal fortuna del imperio tabacalero de su padre cuando tenía apenas 12 años. Se sabe de ella que era refractaria a la publicidad y a las relaciones públicas, que su obra caritativa fue enorme y que al morir, a los 80 años, en 1993, en su testamento le legó la administración de su fundación de más de 130 mil millones de dólares al que fue su último mayordomo, Bernard Lafferty. Durante un tiempo Lafferty, que sólo la conoció los últimos seis años de vida, fue sospechado de asesinato. Y es que para el entorno de Doris, la relación que ellos dos pudieron haber consolidado en ese tiempo relativamente breve fue todo un misterio. Nadie sabe realmente por qué lo convirtió en el protagonista casi absoluto de su testamento; es sobre ese enigma, justamente, que especula, con toda la amabilidad del mundo, *Bernard y Doris: el mayordomo y la dama*, la película del director Bob Balaban protagonizada por Susan Sarandon y Ralph Fiennes. El guión y las actuaciones imaginan ese agujero negro en la vida privada de sus personajes y lo llenan con una intensa amistad, o mejor, un auténtico romance y una intimidad platónica –ella aparece como sexualmente voraz a los setenta y pico, pero él es gay, como Doris parece inferir antes que los espectadores– a partir de una conexión profunda basada en afinidades y diferencias que afortunadamente nunca son del todo explícitas.

Miembro del reparto estable de Christopher Guest, pero además uno de esos rostros que casi todos conocen aunque pocos lo puedan nombrar, Balaban tiene una larga carrera como actor que complementa como director desde fines de los ‘80, cuando estrenó su ópera prima, la divertida comedia negra y canibalística *Parents*. Un director prolífico y un buen administrador de sus presupuestos: cuando tres años atrás filmó *Bernard y Doris* sobre el guión que le acercó una amiga, lo hizo en apenas veinte días, apelando a la generosidad de mucha gente, y completándola por algo más de medio millón de dólares, o como él mismo dice: bastante menos de lo que Doris les dejó de herencia a sus perros.

Bernard y Doris
sale este semana, editada por AVH.



Levantar el espíritu

Un fantasma fastidioso: el primer protagónico en Hollywood del comediante inglés Ricky Gervais.

La aventura del personaje que se pasa unos minutos del otro lado y al volver ve gente muerta no es exactamente original: con leves variantes fue utilizado decenas de veces sólo en los últimos veinticinco años. Lo que sí hay de nuevo en *Un fantasma fastidioso* (*Ghost Town*), esta comedia del director David Koepp (varias veces guionista de Steven Spielberg y Brian DePalma) es que le da su primer protagónico en Hollywood a uno de los actores británicos más graciosos e inteligentes de los últimos tiempos: Ricky Gervais. El creador y protagonista de *The Office* y *Extras* (dos series inmejorables que Gervais supo mantener perfectas al no permitir que se extendieran por más de una docena de episodios), parece una apuesta improbable para los estudios: no es lo que se dice un galán, y su estilo humorístico –caracterizado por una capacidad increíble para incomodar: a su personaje, a los demás, al espectador– no parece especialmente apto para casi ninguna comedia de las que el cine norteamericano haya estado produciendo en los últimos años, con la excepción tal vez de las de Christopher Guest. El es, entonces, la variable dentro de un esquema repetido, pero no es poco: Gervais le pone convicción a su personaje, Bertram Pincus, un dentista profundamente misántropo que lo que más aprecia de su trabajo es que sus pacientes no pueden darle charla mientras hace lo suyo, justamente porque tienen la boca ocupada. Y justo a él le toca encontrarse, en su visita al más allá, con el fantasma de un tal Frank Herlihy (Greg Kinnear, de impecable smoking, tal como murió), quien se aferra a él para encargarle una misión: evitar que su viuda (Téa Leóni) prospere en una nueva relación romántica. El resto –la transformación del protagonista, el romance, etc.– se ve venir de lejos, como el fantasma de los tiempos futuros que ya pasó por acá infinidad de veces. Sólo que, a diferencia de lo que suele ocurrir, con una dinámica perfecta entre sus protagonistas y hasta algún chiste inspirado, como la manera en que aparece la canción Beatle, “Veo a través tuyo”, más bien literal en una película de fantasmas.

Un fantasma fastidioso
se consigue desde hace un par de semanas en DVD.

Un fantasma en el teatro

Empezó a estudiar actuación por recomendación de una foniatra: es que la experiencia traumática de pasar por el servicio militar argentino lo había dejado tartamudo. Se convirtió en uno de los nombres fundamentales de la "nueva dramaturgia", a pesar de que siempre se sintió incómodo en esa generación, con la que sostiene una distancia crítica, al punto que se considera un fantasma entre sus pares. Para muchos hermético, para otros desafiante, Luis Cano acaba de estrenar dos piezas, *Chiquito* –en una sala independiente– y *Coquetos carnavales* –en el Teatro Sarmiento–. Y en ambas repite su obsesión: la violencia entre hombres y la relación padre e hijo.

POR ANGEL BERLANGA

Hablar es mentir, postula Luis Cano, así que buena parte de lo que dice a continuación puede ser puro verso.

Dos obras de su autoría se montan por estos días en Buenos Aires. El dirige, en la Sala Sarmiento del Complejo Teatral Buenos Aires, la puesta de *Coquetos carnavales*; bajo la dirección de Analía Fedra, por otra parte, se presenta en La Carbonera una versión de *Chiquito*. Puede pensarse en piezas cubistas, compuestas por retazos discontinuos de voces, situaciones y tiempos, con un elemento en común: la violencia entre hombres encarnada sobre todo a partir de la relación padre-hijo, cocinándose a fuego lento en un caldo que incluye fuerza y fragilidad, obediencia y abuso, idolatría y desprecio, *valentía* y cagazo, amor y odio.

"Yo soy el fantasma de lo que se llama *nueva dramaturgia*", dice Cano. En ese grupo algo difuso –que ya no es tan *nuevo*– podría encuadrarse, también, a Rafael Spregelburd, Daniel Veronese, Alejandro Tantanián o Marcelo Bertuccio. "Es que nunca me siento cómodo con los parámetros de la época", explica. "A fines de los '80, cuando empecé a escribir, la mayor parte de lo que hacía no era muy bien recibido, no funcionaba. Pero como poco tiempo después sí se instala ese nuevo modo de ver, porque para mí la *nueva dramaturgia* es fundamentalmente eso, las mismas obras empezaron a ser consideradas más interesantes. *Coquetos carnavales*, hoy mismo, de alguna manera está queriendo sabotear los parámetros de percepción de lo que es una obra de teatro. Busco que el espectador tenga otro tipo de experiencia, menos tipificada. Siempre estoy incómodo en mi tiempo..

¿Por qué?

–Es que no me interesa tener la experiencia del teatro a través de unos parámetros que responden al dictado de una época, a una construcción que no es inocente, a una percepción que está cada vez más mediatizada, virtualizada. Una de las cosas que más me interesan del teatro es lo que hace a esa especie de fiesta en la que el espectador se encuentra con algo que sí sucede ahí, una realidad concreta, diferente a la de los medios, o a la realidad de lo aparente. Pero el teatro sufre, en distintas épocas, codificaciones, con las que no quiero vincularme: adaptarme sería perder mi obra, mi voz, el lenguaje propio que pueda llegar a crear, salga o no salga, tenga los errores que tenga, que los tiene, seguro. También me sentía incómodo cuando me tocaba el tiempo de auge de la *nueva dramaturgia*; tengo, respecto de eso, cierta frustración, porque estábamos en el candelero, teníamos muchísima atención y creo que hubiéramos podido hacer otros planteos, no tan funcionales a lo que hoy domina la escena teatral. Perdimos una alternativa histórica.

COMPUTADORA Y NUEVA DRAMATURGIA

Hay que preguntarle a Cano dónde nació: un recorrido por otras notas indica que fue en Santos Lugares, Caseros, Lincoln o Sáenz Peña. "Sáenz Peña, pasé toda la infancia ahí", asevera, se ríe. "En los '90, cuando apareció la *nueva dramaturgia*, había mucha difusión, bastante más que ahora. Y las reseñas me las pedían a mí: 'Necesitamos unos datos tuyos, tantos renglones'. Las armaba yo. Y ponía lugares distintos, cambiaba los años, también". Al parecer, entonces, nació en 1966, hizo el bachillerato en el Nacional 19 de Capital y la colimba en 1985, asunto, este último, que tiene mucho que ver con su oficio. Resulta que Cano se chocaba una y otra vez con la imposibilidad de digerir los *códigos cuarteleros* de esa época post dictadura, desde la humillante rapada del comienzo hasta la cadena de robos de partes del uniforme como forma natural de supervivencia, desde la ridícula lógica de la escala de mandos y jerarquías y la necesidad de obedecer órdenes sin chistar hasta el recitado de poemas militares: "*No soy pato ni gallina / soy infante de marina*". En Bahía Blanca tuvo que hacer dos veces la instrucción, cuenta, porque se quedó encerrado en una cámara frigorífica y fue a parar al hospital. El conscripto Cano la pasó tan mal que empezó a tartamudear. Consultada al respecto, una foniatra le sugirió que tomara clases de actuación: "Pensó que me iban a venir bien como para ablandar y limpiar, a través del juego, el cable que hay entre la cabeza y la boca", recuerda. "Así que empecé a estudiar con Raúl Serrano. A veces me rajaba, iba con ropa de marinero. Y me acuerdo que me gastaban con que ya iba vestido de personaje, pero era al revés: yo quería convertirme en persona."

Hasta ahí, cuenta, no había tenido atracción por el teatro. Pero evoca una "entrada mítica" a la práctica: mientras iba hacia el altar en la ceremonia de la comunión una viejita se le acercó y le dijo al oído que se pusiera la mano en el pecho; un rato después oyó que sus familiares decían "viste qué emocionado Luisito, cómo se llevó la manito al corazón". "Cuando escuché eso pesqué algo, aunque en ese momento no terminaba de entender", dice. "Cumplí con la marcación, seguí la puesta, y para los que me habían visto eso significaba emoción, algo múltiple que también involucraba a la representación eclesiástica."

"A poco de irme de la casa de mis viejos me enteré de que en el Teatro de la Campana, hoy Teatro del Pueblo, había una computadora que no sabían usar", cuenta. "Hablé con Rubens Correa y comencé a hacer una base de datos: en esa época, fines de los '80, había grupos que hacían obras y bancaban. Y bueno, empecé a tener la llave del lugar y a quedarme a dormir: a esa altura todavía estudiaba teatro por las mañanas en la Escuela Municipal. Yo atendía la boletería y usaba esta máquina, que había donado Osvaldo Soriano. Me acuerdo de algunos autores que venían con sus papelitos, chochos con la posibilidad de corregir más fácil con la compu, aunque todavía no estuviera la función de 'cortar y pegar', porque el programa, creo, era un Wordstar. Una vez le pasé en limpio una obra a Osvaldo Dragún y cuando terminé me quedó la sensación de que yo podía escribir una. Hay, en realidad, una especie de aprendizaje que uno tiene como copista. Una de las mejores cosas que podés hacer si vas a dirigir una obra de teatro es pasarla, porque al transcribirla aprendés algo de cómo funciona".

Aunque siempre resulta difícil tipificar los rasgos de la *nueva dramaturgia*, "más allá de que fue innegablemente un movimiento cultural", dice Cano, uno de sus componentes, está seguro, fue la aparición de las computadoras y los procesadores de texto. "Esto no se discute demasiado y pareciera que, cada vez que lo digo, a nadie le gusta", apunta. "Pero hay funciones como cortar y pegar, que se naturalizaron muy rápidamente, y por eso se pierde de vista que antes no se escribía así: había que tener todo en la cabeza para poder escribir de punta a punta. O hacerlo por partes y después hilar. Hoy se generalizó el fragmento y se genera un tono hilándolos. No creo que la herramienta defina por completo las obras, pero definió una manera de trabajar."

Lo de la computadora de Soriano es cierto, aunque puede que lo de la viejita en la comunión, concede, se lo haya inventado. "Pero la experiencia fue algo así", explica. "Todo lo que recordamos, incluso lo que antes hablábamos de la colimba, llega un punto en que vaya a saber cómo se fue acomodando con los sucesivos relatos."

PADRES, HIJOS

Chiquito es un militar que convive con una enfermera y es narrado por Cascarita, un hijo adoptivo cargado de resentimiento por una vida familiar tan sórdida como siniestra. La acción transcurre en un pequeño ambiente y abarca infancia, ida y un regreso destinado a devolver lo recibido, a mostrar cómo se siente en carne propia, una vez alterada la relación de fuerzas, la experiencia de lo transmitido, de lo enseñado y lo aprendido. *Coquetos carnavales* es una pieza coral que sobre un escenario negro y despojado pone a interactuar a una docena de hombres, transfigurados sus rostros, lenguajes y movimientos por el miedo y algunas variantes de alienación, en un ritual que se centra en el asesinato de *el padre* y muestra derivas y proceden-

"Macri tiene una imagen de limpieza similar a la que ejercían los milicos. No se da cuenta de que las salas independientes no son pymes, que no se gana plata. Eso es inconcebible para él, no puede entenderlo. Lo que pasa hoy en el Complejo es que la gente no está cobrando, no se firman los contratos y está en riesgo la continuidad de la programación."



FOTO: XAVIER MARTIN

cias de distintas formas de violencia masculina. Hay sólo una escena luminosa y colorida: la de unos titanes en el ring que ejecutan, semillas plantadas desde chicos, el número en el que liquidan al padre que cacarea como gallo. Cano escribió estas obras en los '90 y las fue modificando (incluso se llamaban distinto). "Cada vez que escucho que alguien dice que una obra mía es hermética siento que baja una persiana, que se está negando a tener otro tipo de experiencia", dice. "Está claro que *Coquetos*, por ejemplo, va en contraposición de las demandas que circulan más fuertemente, sobre todo en el Complejo Teatral. Escuché, por ejemplo, reclamos metafóricos: que fuera una obra para pocos, o que tuviera una puerta que no puede franquearse sin tener en mano una llave previa. A mí me interesa vincularme con el público de hoy, pero quiero hacerlo sin por eso tener que admitir cuáles son los cánones de comunicación validados. En algún momento el tratamiento paródico fue poner en duda la palabra del poderoso, y hoy la parodia es un discurso legitimado, de los más difundidos. *Coquetos* pone en escena algo festivo, lúdico, ritual, y no un discurso, o un sentido explícito. En algún momento pensaba de manera más provocativa hacia el espectador, pero después me di cuenta de que eso no era tan difícil. Para mí el desafío, hoy, es captar al espectador, pero en los términos de la obra, no de acuerdo al *sentido común* de una época con la que no estoy de acuerdo: para mí las cosas no están bien, en general. Pero planteo esto como una dificultad, tengo unos tironeos tremendos, no lo vivo con tranquilidad."

La disputa entre padre e hijo está en varias de tus obras. ¿Por qué?

–El primer texto teatral que leí fue *Hamlet*: me apabulló. Y me doy cuenta de que empecé a pensar algunos aspectos del teatro a través de esa pieza. Siento que todavía hoy, cuando leo textos teatrales, lo sigo haciendo a través de *Hamlet*. Y luego está la presencia del mito, la relación de rivalidad entre el hijo y el padre. Si nosotros supiéramos por qué el hijo desea matar al padre, por ejemplo, no seguiríamos haciendo *Edipo*: eso nos toca a todos y no tenemos explicación. A la vez, la relación da una resonación de distintos aspectos sociales. Cuando estaba haciendo una obra que se llama *Tentativa para evadirme de mi padre* me di cuenta de que ese padre y ese hijo funcionaban a través de los recuerdos que yo tenía de *Firulete y Cañito*: uno siempre castigaba al otro. Míticamente, sigo reconociendo en esa representación las figuras del amo y el esclavo, luchando y retroalimentándose.

Cano dice que no tiene que ver con su historia personal, más allá de que él mismo es padre y, claro, fue hijo. Pero identifica al tándem como una especie de matriz, de binomio celular-social. "Y me da tirria –agrega– cuando me reconozco, débilmente, en algún gesto de ahijarme socialmente en cualquier manifestación laboral, política, social."

MACRI Y LA CULTURA

Su primera obra *reconocida* se llama *Aullidos*. Otro par de títulos, *Murmullos* y *Runrún*, dan cuenta de cierta preferencia por representar lo dificultoso, lo que le pianta a la palabra concreta. "Me planteo las obras, en general, a partir de algún tipo de problema de representación. En algún texto que quedó por ahí me planteé cómo dar representación a esa figura irrepresentable que es el desaparecido, esa entelequia 'que no está, que no es', según decía Videla. Cómo hacer en ese espacio, donde todo es cuerpo, para trabajar con una figura que no se puede representar. Eso es un desafío de obra, para mí."

Al fin de la puesta de *Coquetos carnavales* (cuyo texto publicará Losada a fines de este año) una representante de Actores advirtió sobre la falta de pagos del gobierno de la ciudad a quienes trabajan en el Complejo Teatral. "Macri no entiende la actividad artística", dice. "Y eso se ve desde que empieza asociando cultura y turismo, una muestra clara de ineptitud. Las salas independientes, hoy, han sido asediadas por inspectores de todo tipo, en un contexto en el que las coimas no pasaron al olvido; digo esto porque Macri tiene esa imagen de una limpieza similar a la que ejercían los milicos. No se da cuenta de que las salas independientes no son pymes, que se trata de sitios que la gente mantiene de una manera amorosa, que no necesariamente gana plata. Bueno, eso es inconcebible para él, no puede entenderlo. Y lo que pasa hoy concretamente en el Complejo es que la gente no está cobrando, no se firman los contratos. Así que está en riesgo la continuidad de la programación." ®

Coquetos carnavales
Teatro Sarmiento. Avda. Sarmiento 2715.
Jueves a domingo 21 hs.

Chiquito
La Carbonera. Balcarce 998.
Domingo 18 hs.



Para comerte mejor

POR MARIANA ENRIQUEZ

En la tapa del libro que acaba de reeditar Del Nuevo Extremo está muy joven, posando con esa cara de farsante, cuchillo en mano y delantal sobre el cuerpo alto y lánguido; tiene el pelo largo, y crecido, deben ser los '70, todavía no se parece a Leonard Cohen, tiene un aire *nouvelle vague*. La época en la que Anthony Bourdain vivía las cocinas de Nueva York como si fueran el backstage de un recital de rock, y más específicamente de punk rock –con cantidad de drogas, sexo y canalladas– al tiempo que veía tocar a sus bandas favoritas: los Ramones, Television, New York Dolls, Richard Hell & The Voidoids. Ese pasado se le nota hasta hoy, que es chef superestrella de la Brasserie Les Halles, recorre el mundo con su programa *Sin reservas* y edita libros provocativos, inteligentes y buscones como *Confesiones de un chef* y *Viajes de un chef*. Allí rezonga sobre los vegetarianos y más aún sobre los veganos, porque considera que esos estilos de vida son un lujo primermundista que, para colmo, insulta a las personas que le enseñan nuevos platos en la parte más pobre del planeta, que rara vez hace una objeción moral a la ingesta de carne, por obvias razones. (Anthony, además, se pierde por el lechón en todas sus variantes; y tiene razón.) También se burla de los chefs, cocineros y particulares que gastan dinero en una colección reluciente de carísimos cuchillos porque, asegura, para la cocina sólo hace falta uno. Pero que sea bueno.

Los libros de Bourdain son muy graciosos y zumbones, pero es mejor verlo en su salsa, comiendo y aprendiendo a cocinar de otros en *Sin reservas*, su programa de TV. Ahí, Anthony explica que siempre es mejor un restaurante superpopuloso de Singapur (uno de los países más fanáticos de la cocina del mundo) que un restó temático helado con comida flúo-ozónica (se lo ve en algo así durante un episodio, el tema del restó es ¡el hospital! y todo se ve aséptico y gris, y a Tony malhumorado). Se deleita con los pescados de Ghana, pero no es tan necio como para disfrutar el recto de un jabalí cocinado a las cenizas en un pozo de tierra en Namibia (sin embargo, no es su peor comida, asegura: lo peor que alguna vez haya degustado son los Chicken McNuggets). Siempre chupa, fuma, retoza; nunca quiere moverse y lloriquea cuando le sugieren algo deportivo (aquí, en la Patagonia, hizo parapente: una pena no haber estado allí cuando cayó a tierra). Se burla de sí mismo en su calidad de turista norteamericano medio aparato; se deja llevar por un amigo ruso a las manos de los brutales masajistas de Uzbekistán. Lleva arito en la oreja, y le queda bien porque Tony (así le dicen, se crió en Nueva Jersey) lo complementa con sus canas cortas y los tatuajes, y le queda callejero-canchero, un poco tonto pero seductor hasta el cachete colorado. No hay nada snob en él, solamente la arrogancia de saber disfrutar de la comida, de entender que comer bien es lujoso, que es elegante caminar por un mercado de pescado japonés o comer testículos de cordero con los tuaregs, pero que es de mente pequeñita andar rezongando porque la comida está picante o sentirse finísimo por pagar fortunas en una *brasserie* de gran precio y dudosa calidad.

El mejor capítulo de *Sin reservas* se grabó en 2006 y ganó el Emmy en 2007: Anthony y su equipo estaban en Beirut cuando estalló la guerra entre el Líbano e Israel. En vez de suspender, grabaron la zozobra, hablaron con integrantes de Hezbolá, mostraron cómo se logró salir del país gracias a un operador llamado "Mr. Wolfe". Anthony repartía su pesimismo y desazón, que eran totalmente relevantes para la ocasión; también repartía su claridad cuando reconocía lo ridículo de su situación, de su vida de viaje y privilegio y cenas, cuando lo normal en este mundo es esperar la siguiente bomba, el siguiente despido, la siguiente y esquiva posibilidad de salir de la miseria. Se lamentaba de que su visita a la bella Beirut hubiera resultado tan corta, pero no en el sentido de "se me terminó la diversión" sino porque la realidad, los conflictos ancestrales, la violencia y la política una vez más demostraban que es casi imposible disfrutar este hermoso mundo. Eso a Bourdain le daba bronca y desesperanza. A los televidentes también. Y todo en, apenas, un programa de cocina. Sólo que conducido por el chef punk de la media sonrisa que sabe que el sarcasmo puede ser una forma de evitar la amargura.

La editorial Del Nuevo Extremo acaba de reeditar los libros de Anthony Bourdain *Confesiones de un chef: aventuras en el trasfondo de la cocina* y *Viajes de un chef: en busca de la comida perfecta*. *Anthony Bourdain: Sin reservas* va los miércoles a las 11, 19 y 22 por Discovery Travel & Living.



Despedidas > Les Paul, el padre de la guitarra eléctrica

Lo que sé

POR LES PAUL

No es la técnica, es lo que tenés para decir.

Me había pescado paperas. Me tiraron en un corralito, así no andaba revolcándome en el suelo. Y ahí estaba esa inmensa ventana de casa: una ventana que se quedaba perfectamente quieta hasta que el tren se acercaba. Entonces estiraba la mano y sentía el panel de vidrio vibrar. Tenía que haber una explicación. Así que fui a mi maestra de jardín de infantes, y ella me llevó a la maestra de ciencia, y la maestra de ciencia me llevó a la biblioteca y me lo lee en voz alta: "Esto se llama resonancia". Y ahí empezó todo.

El público, no todos son profesionales. Simplemente aman la música. No es necesario tocar por encima de ellos para ser admirado.

Ritmo y buen oído no se compran en un negocio.

Me bajé del auto y tenía un cuchillo en la garganta. El tipo me dice: "Quedate quieto". El baterista se bajó del auto, y había un arma apuntándole a la cabeza. Así fue mi entrada al lado sur de Chicago. Pero fue necesario, porque quería tocar jazz.

Cuando apareció el rock, nadie sabía qué hacer. Incluso Sinatra no sabía. La música estaba cambiando. Y está cambiando ahora.

La última vez que vi a Count Basie él estaba en una silla de ruedas. Lo llevaron hasta el escenario, se sentó al piano, marcó el ritmo y la banda empezó a tocar como si estuviera en el cielo. Y justo en el medio, la banda frena. Count levanta una mano y está por dejar caer la otra... y entonces ejecuta una sola nota. Fue la nota más grandiosa que escuché en mi vida.

Abandoné la guitarra en 1965. No quería ver nunca más una. Salía y me emborrachaba. Hasta que un día salí de una operación del corazón y el doctor me dice: "Prométame que trabajará duro". "Trabajar duro es lo que me dejó así", le dije. "No, trabajar es lo que lo mantendrá vivo", me respondió.

Hay veces en que uno quiere volver a los lugares donde estuvo y descubre que no puede. Así que acá estoy, de vuelta en Count Basie alzando su mano. Y descubro que se puede detener un show con una nota tanto como con cien.

Bueno, mejor me voy a tocar ahora. Ⓡ

Lester William Polsfuss, más conocido como Les Paul, murió el 13 de agosto a los 94 años. Su nombre apareció en todos los diarios y noticieros por ser considerado el padre de la guitarra eléctrica. En 1941, Polsfuss diseñó para Gibson la primera guitarra sólida con micrófonos incluidos (Leo Fender inventaba la suya por la misma época, y Adolph Rickenbacker había fabricado una parecida durante los '30); el nombre del modelo terminaría siendo aquél por el que se lo conocería. Pero su relación con la música no se limitó a eso: tuvo varios número 1 en los rankings (el primero, "It's Been a Long, Long Time", durante la guerra), ganó tres Grammy, fue reconocido con el Les Paul Trio y junto a su mujer Mary Ford y además fue un innovador en el terreno de la grabación, adelantándose al uso de pistas, micrófonos y cambios de velocidades.

Estas palabras fueron tomadas por el periodista norteamericano John H. Richardson en una de las últimas entrevistas que Les Paul dio antes de morir.



Charlando con el paisaje y la mirada

POR JOSE CEÑA

La primera vez que escuché el tema “Piedra y camino” fue en la voz de la máxima cantante latinoamericana, en su disco *Mercedes Sosa interpreta a Atahualpa Yupanqui,* que está íntegramente dedicado a canciones de Don Ata y que creo que es uno de los mejores de discos de la Negra. Ese disco me permitió llegar con más hondura a la obra de Atahualpa, y especialmente esta versión de “Piedra y camino”, que tiene un tratamiento que conecta bastante con la impronta estética y la profundidad de la obra de Yupanqui. Hay algo en esa canción, tanto en la melodía como en la letra, que resume lo que fue la misión en esta vida de su autor, como cuando en el estribillo repite “*es mi destino piedra y camino, de un sueño lejano y bello, viday; soy peregrino*”. En esta copla de cuatro versos define y sintetiza con mucha sencillez pero gran profundidad lo que iba a ser su vida, dedicada a llevar a todas partes del mundo el canto de su patria, de sus paisanos, de ese mundo que a él lo deslumbró desde pequeño. El hombre que se transformó en poeta universal, resumiendo su vida en cuatro versos sobre lo que para él significa la soledad, el silencio y la piedra, en la que él encuentra el registro más antiguo de todo el acontecer de la tierra: la piedra para Atahualpa no es algo sin vida, sin memoria; no es una simple compañera del camino, sino que él la respeta, porque la piedra puede anunciar, y también puede contar cosas, cosas que sólo la piedra registra. Y para él el camino puede que no tenga principio ni fin, que tenga características de eternidad, pero en este tramo de su existencia a él le imprime la visión del trovador, del hombre que ha de traducir lo que la tierra le dicta, y que él se toma como una gran responsabilidad, la de llevar la cultura del criollo a otros pueblos, como la llevó a Alemania, a Francia, a Japón, a todo el mundo.

–Yo creo que, en primer lugar el disco, y en el caso muy puntual de esta canción, Mercedes Sosa lo interpretó muy bien, sin estridencia ni ninguna cosa bulliciosa. Una de las intérpretes más destacadas que ha tenido Don Ata fue Suma Paz, con quien además tuve la suerte de compartir muchos momentos en los últimos años de su vida. Si bien yo ya había leído todos los libros de Don Ata y conocía su obra musical, fue ella quien me ha arrimado a lecturas, experiencias y anécdotas muy profundas y distintas de Yupanqui, como aquella frase o consejo que él le trasmitió y ella me contó: “Póngase siempre detrás de su canto, busque alumbrar, no deslumbrar”. Pero la primera vez que llegué a esta zamba fue a través de la Negra Sosa, de este disco en vinilo que compré en mi adolescencia.

Yo pertenecí a una generación de adolescentes para la que el folklore no era común en Buenos Aires, que escuchaba mucha música de todo el mundo, no sólo los sonidos típicos urbanos de Buenos Aires –desde Troilo, el Polaco Goyeneche hasta Vox Dei, Sui Generis– sino también algunos extranjeros –Pink Floyd, Yes, Emerson, Lake & Palmer–, pero creo que fue a través de mi vínculo familiar con la provincianía, a través de mi madre, que pude sintonizar con esta música desde un lugar muy sereno, que me quedó registrado para siempre.

Cuando yo era chico, mis abuelos, que eran santiagueños, se habían trasladado a Córdoba por trabajo. Allí vivían asistidos por una gran austeridad, en un ámbito muy pobre; eran trabajadores, campesinos; mi abuelo vivía de changas, pero yo disfrutaba mucho de las vacaciones que pasaba con ellos, durante todo el año deseaba que llegara el momento de ir a visitarlos y quedarme con ellos en el pequeño pueblo de Saira en que vivían. Allí veía chicos de mi edad, pero también paisanos, criollos, y yo creo que lo que descubrí en la obra de Yupanqui, y en especial en este disco, fue una música y una poesía que representaba la vida de mis abuelos. Ellos vivían en una casa precaria, con un patio de tierra, y no tenían ni luz eléctrica ni gas natural ni agua corriente. Era muy austero, pero a mí me arrimaba a un mundo desconocido y encantador, repleto de anécdotas, de formas de reírse, de sufrir y de hacerles frente a las adversidades. Y de pronto mis abuelos, que no eran músicos, que no bailaban, no cantaban y llevaban una vida que yo tanto amaba y admiraba –hasta quería vivir en un pueblo así de chiquito–, se me aparecían representados en esta zamba, y especialmente cuando llegaba este estribillo que me parecía muy fuerte, con toda la simpleza y la profundidad que caracteriza a toda la obra de Yupanqui.

He vuelto todo el tiempo a Saira; trato de ir al menos una vez al año, porque allí han quedado amigos, primos, tíos, sobrinos, aunque lamentablemente ya no la casa de mis abuelos. El pueblo está muy cambiado: antes las calles eran todas de tierra, y cuando llovía era encantador, aunque ahora hay pavimento y eso es un progreso para la gente del pueblo, porque el agua ya no es un condicionante. Antes –y estoy hablando de hace nada más que treinta años, no a principios del siglo XX– allí uno veía todavía pasar sulkis; la comisaría, que estaba pegada a la casa de mis abuelos, tenía un palenque en la vereda, y uno podía ir al bar y encontrarse a los paisanos que se encontraban a jugar al truco, o a las bochas, vestidos con alpargatas de color azul, bombacha, pañuelito y chambergo; era un mundo maravilloso. Hoy es otra historia, vas y ves pasar las 4x4, motos y poco de aquel atuendo paisano. Pero por suerte la enseñanza que me dejó Don Ata, cuando tuve la oportunidad de conocerlo personalmente, fue la de recorrer el país y comprobar que aún existen lugares que no fueron contaminados. Un ejemplo de ello es Cerro Colorado, donde hay gente que se sienta frente a frente, brasero por medio, y pasa tiempo en silencio charlando con el paisaje y la mirada.

Algo de todo eso, de todo ese mundo que a pesar de ser de Buenos Aires tuve la oportunidad de conocer, estaba para mí en la zamba de Atahualpa Yupanqui que conocí a través de Mercedes Sosa. Una canción que sigue conmigo y que canto porque tiene una calidad de ritual y de mucho recuerdo, un significado muy profundo. Aunque la canto sólo para mí, y no la he grabado, supongo que porque me resulta más agradable escucharla, seguir escuchándola en la voz de Don Ata, o de la Negra, que tan hondo me ha llegado desde mi adolescencia.

Piedra y camino

Letra y música: Atahualpa Yupanqui

Del cerro vengo bajando,
camino y piedra.
Traigo enredada en el alma, viday*,
una tristeza.
Me acusas de no quererte;
no digas eso.
Tal vez no comprendas nunca, viday,
por qué me alejo.
Es mi destino:
piedra y camino.
De un sueño lejano y bello, viday;
soy peregrino.
Por más que la dicha busco,
vivo penando
y cuando debo quedarme, viday;
me voy andando.
A veces soy como el río:
llego cantando
y sin que nadie lo sepa, viday;
me voy llorando.

* Viday: “mi vida” (en quechua la “y” significa mi, mío).

José Ceña presenta su espectáculo *Tierra Querida*, con temas de sus dos discos (*Junto al sol* y *Canciones del mensajero*), y adelantará obras de su próximo trabajo, donde incluye autores como Suma Paz, René Vargas Vera, Cuchi Leguizamón, Hamlet Lima Quintana, Moncho Mierez, entre otros. Con Paulo Carri en aerófonos y Fernando Lernoud en piano, y artistas invitados. Todos los viernes de agosto y septiembre, hasta el 2 de octubre inclusive, a las 21.30, en El Gato Negro, Corrientes 1669. Entradas $ 20 (promoción 2 x 1) Reservas al 4371-6942 / 4374-1730. www.josecenia.blogspot.com

A los hombres no sólo los hizo invertir en su local, sino que los tomó de musa. De su amante más querido, el millonario inglés Boy Chapel, tomó distintos modelos de abrigos para ir a las carreras, el jersey negro de cuello alto y hasta el charming chemise dress de neta influencia inglesa. Del gran duque Dimitri copió la rubachka, esa blusa que en Rusia era usada tanto por el zar como por los mujiks.



>>> viene de la pág. 9

Cambon. No fue recibida. Amenazó con despedir a 300 obreras. No lo logró, y a comienzos de la guerra se vengaría cerrando su local y dejando a todos en la calle. Con la misma impasibilidad libre de culpas despediría a su criado Joseph Leclerc, que la había servido durante años. Según su hija, las últimas palabras de éste antes de morir fueron: "Hoy hay colección". Realmente era una perra.

COCÓ SEGÚN FONTAINE

Anne Fontaine no es sutil: cuando Cocó-Tautou entra en la sala del castillo de Etiènne, Balsam parece haberle indicado una expresión de simple codicia, el deslumbramiento de una chiruza ante la multiplicación de signos de riqueza Luis XVI. Sin embargo, tal vez debió marcarle cierta ambigüedad porque lo que Chanel iba a destruir con el tiempo era ese manierismo reminiscente cuyo representante en la moda era Paul Poiret, un exotista: vestía, dicen, a las mujeres como princesas orientales y a los hombres como a sacerdotes tártaros. Llegó a condenar a una baronesa a un tricornio napoleónico que pesaba como los futuros cascos de los secadores de peluquería y andaba siempre como bronceado a fuer de creerse un pachá. Chanel también lo derrotó en la industria perfumera, en donde él lanzaba perfumes florales que mareaban como los vahos de las coronas que se pudren en una tumba no demasiado reciente. Claro que no fue menos audaz que su enemiga a la que desafiaba: "¿Qué inventó esa Chanel? ¡El miserabilismo de lujo!", diseñó para Isadora Duncan un cuarto sin ventanas, organizó fiestas para las que contrató mendigos que hacían de mendigos y, sobre una barcaza sobre el Sena, hizo poner un restaurante e instaló un tiovivo en donde en lugar de animales, había puesto réplicas de sí mismo, con lo cual logró ser montado por todo París.

Cocó antes de Chanel es una historia de amor, la de Cocó y Arthur (Boy) Capel (melifluo Alessandro Nívola), un británico que poseía minas de carbón en New Castle y se casó prolijamente con otra, Lady Diane Lister. Su muerte debida a un accidente automovilístico ocurrido en la Navidad de 1919, mientras se dirigía por la Costa Azul hacia Cannes, es la pieza clave de la película que sigue sólo a medias la biografía de Edmonde Charles-Roux, donde Chanel se dirige sola con su chofer a ver los restos del automóvil. El chofer contaría: "Allí estaba todavía el coche del capitán, en la banquina, semiquemado, irrecuperable. La joven señora anduvo en torno a él, palpándolo como si fuese ciega. Luego se sentó en un mojón y allí, de espaldas a la ruta, con la cabeza gacha y sin moverse, lloró de una manera atroz".

En *Cocó antes de Chanel* la acompaña Etiènne Balsam: de este modo, Anne Fontaine le prolonga una protección de la que el personaje real había ya abdicado. Curiosamente, en la película no se da agradecimiento suficiente al vademécum libertino ya que el diseño del traje de orfelina, protomodelo de Chanel, viene tanto del internado de Obacine, en donde se crió, como de la batuta de Monsieur Willy, marido de Colette. En 1900, luego de *publicar Claudina en la escuela*, Willy empezó a pasear, supuestamente con fines promocionales, a su esposa –cuya obra había robado, al firmarla– y a su amante, la actriz Polaire, con el mismo uniforme que supuestamente usaba el personaje del libro y que incluye una severa pollera azul, blusa blanca de cuello cerrado y corbatín. Toda invención es producto de una negociación y la de Chanel está íntimamente ligada a los protocolos de *garçonière*: el traje de colegiala, como el de enfermera y el de dominatriz, fueron siempre clásicos de *voyeur*.

Lo mejor de *Cocó antes de Chanel* es la cámara demorándose sobre las manos de Cocó-Tautou que acarician una tela monacal, palpándola con una familiaridad casi erótica, o tiran sobre una mesa el rollo completo y calibran el posible efecto del doblez como si imaginaran ya el diseño final, esos momentos pequeños donde quitan una flor o deshacen una pinza como si fueran manos que pensaran, en pro de esa síntesis que Edmonde Charles-Roux interpreta como nacida en la repetición monacal de planchar el pliegue de una colcha o alisar una almohada. Pero esa puesta en imagen de una vocación se vuelve débil cuando se insiste en mostrar que el pasaje semitrágico de Cocó a Chanel se ha debido al hecho temprano de sospechar que ningún hombre se casaría con ella. Es como creerle a Tita Merello.

F. MÉRIDES TRUCHAS POR DANIEL PAZ



Por qué el discurso progre sobre la inseguridad cae tan mal y la gente termina votando al primer zopenco que promete mano dura



1996. Corellia. La convivencia entre Han Solo y Chewbacca no siempre es armoniosa

www.danielpaz.com.ar

VILAS, MATAS

Manuel Vilas llega esta semana a Buenos Aires por primera vez. El poeta y novelista español ofrecerá unas conferencias y tomará contacto con el público que quizá sólo conozca uno de sus poemas de culto que circula por Internet: *MacDonald's* resume la visión de un Walt Whitman y un Allen Ginsberg que entre combos y hamburguesas descubre que el lugar de comidas rápidas es el templo de los pobres del mundo. En esta entrevista, Manuel Vilas cuenta cómo fue su acercamiento a la poesía y por qué el rey Juan Carlos le resulta una figura tan interesante.

POR MARTIN PEREZ

Ya no está más. El local de McDonald's ubicado en la Plaza España de la ciudad de Zaragoza cerró sus puertas en marzo. Pero, como suele suceder en estos casos, el que para Manuel Vilas no sólo era el mejor restaurante de su ciudad sino también –¿por qué no?– el mejor del mundo, sigue abierto eternamente gracias a los versos de su consagratorio poema titulado simplemente con un españolizado *MacDonald's*. Y la noticia del cierre del local –que si Lenin volviera, aseguran esos versos, sería su palacio sin luna, el sitio de las reuniones clandestinas– se ha multiplicado por Internet tanto como en su momento sucedió con el poema. "Es un poema que ha tenido mucho éxito", confirma Vilas desde Zaragoza, vía mail. "En él quise retratar a la gente que va a los McDonald's. Es un poema político, pero también es un poema de exaltación de la vida. En todas partes hay McDonald's. Seguro que en Buenos Aires acabaré visitando alguno. Me pasó hace un mes en Venezuela", dice el poeta y novelista, que esta semana realizará su primera visita porteña. "Buenos Aires es una ciudad adorada en España. Se la quiere y se la venera", afirma. "Buenos Aires es Borges, pero a mí me gustaría saber si el tenista Guillermo Vilas es familiar mío. A mi padre le hubiera hecho ilusión. Lo veíamos juntos por la tele. Intentábamos encontrarle, cuando enfocaban un primer plano, algún parecido familiar."

Aunque es prácticamente un desconocido de este lado del Atlántico, Vilas es uno de los nombres propios de la nueva generación literaria española. Nacido en la localidad de Barbastro, en la provincia de Huesca, hace 47 años, cuando se le pregunta por las pistas familiares de sus comienzos literarios, la respuesta resulta bastante particular. "Mi padre compró en los años '70 las obras completas de Kafka. El no pudo leerlas. Le faltó tiempo. Las leí yo en su nombre." Licenciado en Filología Hispánica en la Universidad de Zaragoza, supo explicar que luego de recibir el título tuvo que desaprenderlo todo para poder dedicarse a escribir. "Me cuesta mucho escribir", ha dicho. "Me cansa. Pero si no escribo me siento mal." Periodista desde la década pasada –compilando muchos de sus ensayos, relatos y artículos en el volumen *La región intermedia* (1999)–, asegura que recién con la edición de su poemario *El cielo* (2000) encontró su voz. "Toda mi obra es del siglo XXI", explica, siempre con la escueta sintaxis del correo electrónico. "Me costó encontrar mi voz. Como escritor tuve un largo aprendizaje. Recién a partir de *El cielo* comencé a escribir con total libertad. Mezclé géneros literarios. Intenté escribir una literatura distinta. Dije no a la preceptiva. Dije no a las convenciones literarias. Dije sí a la vida. Me hice nietzscheano."

Si bien después de *El cielo* publicó el libro de relatos *Zeta* (2002) y la novela *Magia* (2004), es con el premiado *Resurrección* que Vilas logró instalar su nombre dentro de las letras españolas. Un volumen que abre, justamente, con los versos de *MacDonald's*. "Un libro moderno, de poesía antilírica, emotiva, que incorpora la temática urbana, con sentimientos de gran ternura", lo describió la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi, integrante del jurado del XV Premio Internacional de Poesía Jaime Gil de Biedma. Un galardón que Vilas celebró no sólo por su prestigio sino también por el nombre del poeta que lo bautiza, que asegura que marcó su aprendizaje. Y porque le permitió pasar a ser publicado por la editorial española Visor, a la que considera como mítica.

"Es un poemario arrollador y apasionado, una vindicación del mundo material de nuestro alrededor. Es un libro muy exaltado, del sí a la vida y de un sí también a los desfavorecidos, a la gente que viene del Este, de Latinoamérica o de Africa, a toda esa emigración que viene a quedarse con nosotros", dijo entonces, aceptando gustoso las comparaciones con Walt Whitman que le atribuían. "Me ocurre con el mundo como le pasó a él: pienso que hay que exaltarlo, cantarlo y glorificarlo. Mi etapa negativa o pesimista, si se quiere lúgubre, quizá se haya prolongado demasiado, pero ahora he desembocado en una etapa de afirmación y de gozo."

Claro que el gozo de Vilas es muy particular, y no logra esconder –o no se priva de demostrar– ironía y angustia. Algo que se puede percibir en su fascinante novela *España* (2008), donde la repetida utilización de un personaje que lleva su nombre juega con la autobiografía en busca de otra clase de resultados. "Es un ente de ficción que guarda conmigo una relación misteriosa", explica el autor. "Las identidades que tenemos acaban siendo una ficción. El personaje de Manuel Vilas se funde con todo lo que ve, en un extraño acto de solidaridad. Es algo vallejiano."

Al terminar de leer *España*, en lo primero que se piensa es en *La exhibición de atrocidades* de Ballard, por la sucesión de textos que se permiten toda clase de asociaciones con la realidad, hasta hacerla irreal.

–Leí a Ballard después de haber escrito *España*, es así. Entonces, me di cuenta de que había sido ballardiano sin haber leído a Ballard. De lo que cabe deducir que Ballard puede ser casi el espíritu de una época. Admiro a Ballard y, lo que es peor, lo comprendo.

Aunque el sentimiento que parece predominar en *España* es la angustia, puede ser también un libro muy divertido. ¿Se rió escribiéndola?

–*España* es una novela humorística. Yo soy un humorista. Kafka y Cervantes fueron humoristas. Sí, me reí escribiéndola, claro. El humor es revolucionario.

Fanático confeso de Johnny Cash, The Who, Lou Reed y Joy Division, entre otros, Vilas no se priva de celebrar también a Paulina Rubio y a Nino Bravo en una obra que busca afanosamente liberarse de toda clase de ataduras, y ser moderna sin escudarse en el mote de experimental. "Yo no escribo literatura experimental. Simplemente no creo en los dogmas literarios, ni en los políticos, que acaban siendo el mismo dogma. Tampoco escribo para entretener a la gente. Escribo con toda la libertad de la que soy capaz de adueñarme", dice Vilas, que asegura haberse dado cuenta de que el nombre de su novela, *España*, incomoda muchísimo. "Me gusta nombrar lo que no conviene nombrar, una actitud que ha formado parte históricamente de la literatura", asegura. "Un escritor tiene que resultar incómodo, tiene que hacer literatura de verdad, tiene que escribir su propia literatura. No se puede escribir en 2009 como se escribía en 1989. Un escritor es su tiempo, pero muchos escritores escriben como se escribía en un tiempo anterior al suyo, y no lo saben. Son un *déjà vu* y no lo saben. O a lo mejor sí lo saben y les da igual", calcula Vilas, que no utiliza su búsqueda estética como coartada para esconderse de la política.

"He intentado salir del cerco político con lo que escribo, salir de lo que se supone que debe escribir un escritor en España que quiera ser leído. Los escritores tienen miedo. No saben lo que quieren. Les gustaría tener el prestigio de



Joyce o de Kafka, pero sin renunciar a vender millones de ejemplares."

Cuando se le pregunta por su libertad para cargarse a España, el rey Juan Carlos y todo lo que se le ponga por delante, Vilas matiza semejante afirmación. "No, no es exactamente que me cargue todo eso", aclara. "Simplemente hablo de esas cosas. Hablo del rey Juan Carlos. Es un hombre que me interesa mucho. El lo sabe todo. Juan Carlos I es como Cervantes. Lo saben todo, y nos lo cuentan con ternura. En mi próxima novela, *Aire nuestro*, que se publica en octubre y es una indagación de la globalización, aparece Juan Carlos III. Pero el rey Juan Carlos debería generar más literatura", asegura quien ha dicho que España es un país crepuscular, que vive bien porque ha heredado las bases económicas occidentales. "El PSOE se negó a reinventar una identidad nacional, una identidad alternativa a la identidad vergonzante de la derecha", le explicó en su momento al periodista Jordi Colominas. "No tenemos identidad. Pero está bien. Por otro lado, a los franceses no les va mejor. En realidad, todo es USA. El franquismo se cargó la identidad nacional, y la democracia no ha sabido generar una identidad nacional progresista y distinta. Todo esto es muy complejo. Yo no soy historiador, ni sociólogo. Describo lo que veo, pero no sé muy bien qué significa lo que veo. En realidad, yo he llegado a la escritura política a través de la parapsicología y de un deseo salvaje de ser libre. Soy un poco médium: oigo a los muertos decirme que los engañaron."

Algo que se percibe en la vitalidad de la prosa y la poesía de Vilas, que no desea ser engañada y a la que la vida se le escapa –y se renueva– en cada verso. Es poesía urbana, tanto en *Resurrección* como en *Calor* (2008), su último poemario, en el que –como asegura Vilas– Hegel y los Stones se mezclan casi naturalmente. Mucho se ha hablado de esa clase de poesía que agarra a su lector del cuello, pero –como señaló magistralmente la profesora María José Hernández Lloreda– la poesía de Vilas se ajusta como pocas a la condición necesaria y suficiente para que algo sea buena poesía, según el periodista, poeta y novelista español Alber Vázquez: "Lo primero que un poeta debe hacer, cuando se topa con el contrario, es arrearle un cabezazo en el esternón para, así, dejarle sin respiración. Y una vez que el defensor esté en el suelo e indefenso, tienes que darle con el puño cerrado en la cara hasta que te sangren los nudillos. Si los nudillos no sangran, no pares, porque todavía el tipo no ha recibido lo suficiente. Y al balón que le den por culo. Y al defensor contrario que le den por culo. Y a toda la puta afición que atruena en la grada que se la lleven los mil demonios. Pero tú dale fuerte al puto defensa. Con saña. Hasta que te pida, por tu santa madre, que pares. Entonces, sólo entonces, estamos hablando de poesía, de auténtica poesía, cuya lectura te sacude las entrañas".

Así es la obra de Manuel Vilas, que asegura que Latinoamérica es el futuro. Que el futuro es tan obvio como el pasado. Y que en su *MacDonald's* se siente en paz con todos, arañando la felicidad. Ante tanta carne abundante por tres euros. ®

"Buenos Aires es Borges, pero a mí me gustaría saber si Guillermo Vilas es familiar mío. A mi padre le hubiera hecho ilusión. Cuando en la tele le enfocaban un primer plano, intentábamos encontrarle algún parecido familiar." **Manuel Vilas**

Manuel Vilas impartirá el taller *Ficción y autoficción más allá de los géneros literarios* este jueves 27 y viernes 28 en Florida 943, de 10 a 12.30, con cupo limitado. El viernes 28 realizará una charla pública en Paraná 1159, a las 19. Entrada libre y gratuita.

MACDONALD'S

por Manuel Vilas

Estoy en el MacDonald's de la Plaza de España de Zaragoza,
haciendo la cola gigantesca,
con los ojos clavados en los carteles de los precios,
el dinero justo en la mano derecha,
billetes arrugados.

Estoy ahora en el piso subterráneo, arriba fue imposible.
Estoy sentado al lado de un niño negro que tiene en su mano
una patata amarilla untada de ketchup muy rojo:
Santísima bandera del otro mundo, el niño negro que resplandece,
mi hermano ciego.
El niño está solo, no bebe,
no le llega para la Cocacola, sólo patatas.
Sólo patatas, sólo patatas, esa desgracia,
esa soledad idéntica a la mía,
¿no lo entiendes?, sólo le llega para las patatas,
y está sentado, quieto,
en su trono, la negritud y el niño,
en el trono, allá, allá, en ese trono radiante.

MacDonald's siempre está lleno.
Es el mejor restaurante de Zaragoza,
una alegría despedazada nos despedaza el corazón:
por tres euros te llenan de cajas, de vasos de plástico, de bolsas,
de pajitas, de bandejas.
Es el mejor restaurante del mundo. Es un restaurante comunista.
Rumanos, negros, chilenos, polacos, cubanos, yo mismo,
aquí estamos, abajo, al lado de un muñeco,
al lado de un cartel que dice "I'm lovin' it". Tengo una bota encima de un charco
de un helado de nata deshecho. Miro la nata comerse el tacón de mi bota.
Una nata blanca, despedazada.
Arde el sol sin tiempo, bulle la mano sucia.

A mi lado, una niña de veinte años le dice a un tío de diecisiete
que no le importaría hacérselo con él. Con él, con él, un eco negro.
Y ríen y tragan patatas fritas.
Y yo trago patatas fritas.
Y dos maricas enfrente comiéndose la misma hamburguesa goteante,
cada boca en un extremo, y se manchan y se muerden.
Y tragan patatas fritas. Y se besan. Y se tocan. Y se despedazan.

En Londres, en París, en Buenos Aires,
en Moscú, en Tokio,
en Ciudad del Cabo, en Tucson, en Praga,
en Pekín, en Gijón,
somos millones, la tarde harapienta,
el dolor en el cerebro, la comida,
millones en miles de subterráneos esparcidos
por la gran tierra de los hombres.

Estoy en paz aquí con todo: barata la carne, barata la vida, baratas las patatas.
Me siento Lenin. Soy Lenin, el marica inusitado,
el gran hereje, el loco supremo,
el hijo de la última mano miserable que tocó
el monstruoso corazón del cielo.
Si Lenin volviera, MacDonald's sería el sitio,
el palacio sin luna,
el gueto de las reuniones clandestinas.

Algo importante está sucediendo
en este subterráneo del MacDonald's
de la Plaza de España de Zaragoza, pero no sé qué es. No lo sé.
De un momento a otro, vamos a arañar la felicidad:
el niño negro, los novios, el muñeco, la nata del suelo, mis botas.
Botas nuevas, de piel brillante, con la punta afilada en señal de muerte.
En MacDonald's, allí, allí estamos.
Carne abundante por tres euros. ®

MacDonald's se encuentra en *Resurrección* (Visor, 2005),
que la librería Guadalquivir importó a pedido del Cceba,
junto a la novela *España* (DVD, 2008) y el poemario *Calor* (Visor, 2008).

NOTICIAS DEL MUNDO



OTRA VICTIMA DE LA CRISIS FINANCIERA

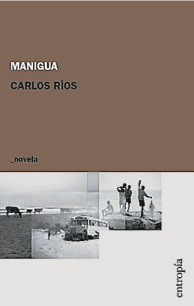
La editorial Reader's Digest, que publica la popular revista *Selecciones*, anunció que podría solicitar ayuda para evitar la quiebra y reducir en un 75% su deuda que, actualmente, asciende a los dos mil millones de dólares. A través de un comunicado, la empresa –fundada en 1922– aseguró que ha llegado a un acuerdo con sus acreedores, quienes "conmutarán una parte importante de las deudas aseguradas de la empresa por mil 600 millones de dólares", lo que representará un ahorro de 550 millones de dólares del total de los pasivos que Reader's Digest acumula a la fecha. Sin embargo, según precisaron los responsables, la medida sólo afectará a su empresa estadounidense y no a sus filiales en Canadá, América latina, Europa, Africa, Asia, Australia y Nueva Zelanda.

MADERA NORUEGA

Muchos noruegos están celebrando desde hace unos meses los 150 años del nacimiento de su Nobel Knut Hamsun, escritor admirado por Hermann Hesse, Wells y Onetti y Bashevis Singer. Autor de *El hambre*, su imagen se fue deteriorando con el tiempo por germanófilo y por haber apoyado en 1940 la invasión de su país por los nazis. Condenado a pagar en 1948 una deuda por colaboracionista, nunca se arrepintió públicamente de sus declaraciones.

La Tribu

Relato tribal de toques futuristas, la breve novela de Carlos Ríos brilla por la creación de un pequeño universo caótico.



Manigua
Carlos Ríos
Entropía
64 páginas

POR EZEQUIEL ACUÑA

Manigua es una muy buena demostración de lo que la poesía puede hacer por la narración en prosa. O mejor aún: revela lo inútil de establecer en ciertos casos una separación entre una y otra cuando todo se trata, en definitiva, de métodos y formas de modelar el lenguaje para hacer aparecer mundos exteriores e interiores. La novela de Carlos Ríos es sumamente corta, un libro fragmentado –y fragmentario, como la memoria–, dispuesto para releer por secciones y quedarse atrapado tal vez en un solo capítulo. Porque es un libro corto pero bastante espeso, como si estuviera compuesto por varias capas sedimentadas en donde distintos lenguajes se van apilando y mezclando, formando un barro común, marrón como la tapa del libro. En la historia que se cuenta no parece haber un único estilo, *Manigua* se define más bien por lo caótico. Y si hay una forma de caracterizarlo es como un libro raro, de una belleza concentrada e inusual.

Muthahi, hijo primogénito, es destinado a ser el jefe del clan y por lo tanto recibe de su padre un nuevo nombre que marca su destino. Pasará a llamarse Apolon y, como en un rito iniciático, deberá viajar en busca de una vaca para sacrificar el día del nacimiento de su enésimo hermano o morir de sed atado a un palo en el desierto como castigo por haber fracasado. Con tono de mito africano pero al mismo tiempo como historia presente, la travesía es narrada por Apolon, años más tarde, a su hermano que agoniza en un hospital. *Manigua (novela swahili)* surge del encuentro de esas dos formas de narrar tan dispares: la leyenda tribal de origen desconocido que suele remontarse a años inmemoriales y el relato vívido contado por su protagonista.

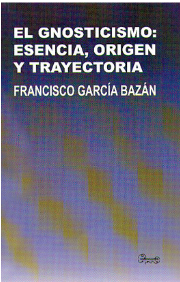
Pero parece haber mucho más que sólo dos formas conjugadas, como si se revelaran en simultáneo aquellas experiencias del hombre que tienden a separarse en estratos históricos. En esas pocas páginas conviven los mitos, las guerras, las tecnologías del nuevo milenio, las ciudades y los clanes arcaicos, como una declaración de que el presente es todas las formas y variantes del pasado al mismo tiempo.

"El debate que subyace a las discusiones banales en la televisión es si los clanes van a declarar como legal el consumo de carne humana. Es una promesa que lleva meses sin ser atendida. Se habla de despenalización del aborto o de las drogas, pero lo que todo el mundo se pregunta es cuándo los gobiernos desregularán la antropofagia."

El mundo que construye Carlos Ríos en su novela es cambiante, movedizo –la palabra "manigua" se refiere, precisamente, a algo confuso, pantanoso, de difícil acceso–. Nunca queda claro dónde hay civilización y dónde no. Los espacios y los personajes mutan, y las ciudades se vuelven casas de cartón o simplemente desaparecen sin una regla que marque las progresiones. En ese sentido *Manigua* establece un parentesco con textos como *El uruguayo*, de Copi, aunque su atmósfera sea ciertamente menos luminosa y más agobiante, degradada. Si el viaje del héroe en su vertiente clásica es el relato del cambio del mundo interior, en este caso todo cambia también en el exterior, reconfigurándose, desapareciendo y apareciendo con la misma rapidez con la que se pasan las páginas. Hay, sin embargo, algunas constantes. Una, sobre todo: el mandato paterno y la promesa de muerte frente al fracaso. En el mundo caótico y por momentos perverso que traza *Manigua*, el peligro es una certeza, como la muerte próxima del hermano o el encuentro siempre posible con el clan enemigo que atemoriza a Apolon.

Manigua es, como su historia, de una belleza inestable, un pequeño caos finamente controlado que casi a punto de desbordarse nos amenaza con su tono arcaico: "Cuando se apagaron los gritos de los que quedaron atrapados, todavía se escuchaban bajo el barro los timbres de sus celulares".

Espíritu no tan santo



El gnosticismo
Esencia, origen y trayectoria
Francisco García Bazán
Guadalquivir
235 páginas

Antes de la hegemonía de la cruz, los gnósticos representaron un amigable helenismo basado en la libertad del Espíritu. Notable reconstrucción de sus fuentes y principales exponentes en el libro del especialista argentino Francisco García Bazán.

POR JORGE PINEDO

Dos milenios atrás, la función hoy presa de los massmedia estaba a cargo de un generoso panteón que prestaba sus multifacéticas deidades a abundantes sistemas de creencias distribuidos en grupos, sectas, corporaciones y hasta oficios. Convivían más o menos mansamente orando cada uno a sus dioses y, cuando alguno de éstos le hablaba al mortal, en lugar de administrarle haloperidol, lo uncía con un cargo religioso y el tipo quedaba controlado e incluido en la sociedad. No todos tuvieron buena prensa, aunque en su mayoría compartían un código que hoy se conoce como neoplatonismo: un reciclaje de la filosofía griega que procuraba adaptarse a los renovados vientos que soplaban desde la poderosa Roma. Hasta que un grupo se apoderó del poder, instauró una dinastía monárquica en las colinas vaticanas y reemplazó el simpático símbolo naïf del pez por un instrumento de escarnio, tortura y asesinato consistente en dos tablones atravesados. A partir de ahí se estableció el unicato en forma excluyente: un libro, un dios, una iglesia. Nada ni nadie más. Por el camino quedaron archipiélagos de creyentes que opinaban distinto.

Entre esos grupos divergentes, los gnósticos eran la rama culta de un helenismo que se acoplaba al monoteísmo a partir de la más primitiva experiencia cristiana. De origen judío, basaban su fe en la libertad movida por el Espíritu. Escuela o corriente esotérica más que religión, el gnosticismo se expandió hasta el siglo VI por Palestina, Siria, Asia Menor, Arabia, Egipto, Italia y la Galia. Se trataba de diferentes grupos con varias denominaciones: lo de gnosticismo es una generalidad implantada en el siglo XVII, como en estas pampas se les dice tehuelches a una multitud de etnias de otro nombre.

El rasgo gnóstico más urticante para el monarca vaticano residía en que postulaban la salvación a partir del conocimiento como sendero para saber "qué éramos y qué hemos llegado a ser, de dónde éramos y en dónde hemos sido arrojados, hacia dónde nos apresuramos; de dónde somos redimidos, qué es la generación y qué, la regeneración". Preguntas que, desenvueltas de modo intensivo, abrieron el camino a una filosofía contraria el protocatolicismo dominante. Una teoría platónico-pitagórica ligada a la promoción teórico-práctica comunitaria, la proposición de conocer desconociendo y la oposición entre la gnosis y lo apocalíptico eran factores suficientes para ser perseguidos.

La figura de Judas calzaba de maravillas tanto para la identificación como para el estigma. Mientras unos sostenían que en realidad al tal Iscariote el mismísimo jefe le había pedido la gauchada (ayudarlo a desprenderse de su carnaza mortal de una vez por todas para elevarse nuevamente), los historiadores oficiales sentenciaban que era un mero traidor.

Sostenido en una rigurosa fenomenología e historia de las religiones, Francisco García Bazán (académico y erudito de vigencia internacional, posiblemente el investigador argentino más importante en la especialidad) despliega en *El gnosticismo: esencia, origen y trayectoria* un panorama intensivo que hará las delicias de los iniciados, al tiempo que demandará la atención de los neófitos.

El prolijo volumen con el que la porteña librería Guadalquivir debuta como editorial despliega un poderoso aparato argumentativo que desemboca en el apéndice que contiene versiones actualizadas de El Evangelio de Judas y el Apocalipsis de Santiago. Encontrados hace tres décadas en Egipto, estos papiros traducidos del griego al copto deambularon entre mercachifles hasta 2006, cuando fueron adquiridos por *National Geographic*. Documentos irrebatibles de esa otra historia, llegan ahora traducidos y comentados por el propio García Bazán para poner al alcance del lector de habla hispana fuentes irrefutables que testimonian una diversidad por fuera del canon vigente y, por lo tanto, que los buenos buenísimos no lo son tanto ni los malos malísimos, tampoco. Más bien todo lo contrario.

Siempre es difícil empezar a vivir

Por debajo de una trama aparentemente policial, Claudia Piñeiro consigue en su última novela explorar en la napa más profunda de un hombre común: la crisis existencial de un personaje oscuro que empieza a vivir al llegar a la mediana edad.





Las grietas de Jara
Claudia Piñeiro
Alfaguara
256 páginas

POR FERNANDO BOGADO

Desde cuándo existe la "crisis de mediana edad"? Sabemos que no fue algo tan común a lo largo de la historia de la humanidad, donde quizás una persona de 45 años había llegado al máximo de la expectativa de vida que el resto consideraba normal. O inclusive, había pasado desde hace rato la brecha de la supervivencia. Partamos de una base: Pablo Simó tiene una crisis de mediana edad. El protagonista de la última novela de Claudia Piñeiro, *Las grietas de Jara*, tiene 45 años: alienado, alejado de cualquier expresión de sentimientos personales, viaja cotidianamente en subte (enterrado) desde su departamento hasta la oficina porque odia caminar, acomoda neuróticamente todos los días los mismos objetos personales de la misma manera. Lleguemos a la crueldad: Pablo Simó está muerto. El primer muerto de la novela, el muerto simbólico, el muerto de 45 años y con crisis de mediana edad. Habrá otro, real, el cadáver (enterrado) de Nelson Jara, pero es el menos importante de la novela: como mínimo, se mueve un poquito menos que el primero.

¿Novela de muertos? Tal vez: Pablo Simó no puede llamar vida a eso que lleva. El protagonista no encuentra la vía de escape a ese estado comatoso –para ser un poco más gentiles– en el que se encuentra sumergida su existencia: en su casa, su esposa Laura entabla verdaderas batallas campales con su hija adolescente Francisca, la cual se encuentra en pleno despertar sexual, atizando el costado más conservador de su madre. Mientras, en su trabajo como arquitecto en el estudio Borla y asociados, tiene que lidiar con los fuertes cambios de humor de su compañera contratista, Marta Hovart, y con el hecho de que, en todo ese largo tiempo que lleva trabajando con Borla, nunca pasó de ser más que un empleado, alguien absolutamente reemplazable: un estudio compuesto por tres personas, y él es el único que agacha siempre la cabeza. A este clima estático que la autora, en breves líneas, nos pinta como condenado a una eterna repetición, surge lo inesperado: Leonor, una chica de veintitantos, casi al final de la jornada laboral de un día cualquiera, irrumpe en la oficina preguntando por el muerto real, Nelson Jara, y rompiendo el silencio que los miembros del estudio habían construido con tanto esfuerzo en torno de una muerte sospechosa, ocurrida tres años atrás, y de la que nadie ha cometido el atrevimiento de averiguar nada hasta el día de hoy.

Claudia Piñeiro ha sabido construirse un nombre en la literatura nacional a fuerza de una prosa fluida que adquiere una particular transparencia, generando esa sensación de estar viendo una película en lugar de estar leyendo un libro. En el texto se trabaja con el mismo tipo de procedimientos de *Las viudas de los jueves*, esto es, tomar a un individuo o una serie de individuos encerrados en una trama de suspenso, de sospechas y conjeturas, para plantear un conflicto social, un conflicto de clase, sólo con la diferencia que en *Las grietas de Jara* parecería tomar todo un tinte más esperanzador. El objeto de tantas sospechas, efectivamente, sirve para atraer al lector en los primeros capítulos, pero pronto se convierte en una anécdota cuando toma relevancia la crisis individual de Simó: en definitiva, el libro deja surgir la posibilidad de que el crimen es un hecho prescindible; la novela podría sostenerse con la misma o mayor contundencia sin él. En definitiva, el último trabajo de Piñeiro es claramente el retrato de la mediocre vida de un arquitecto frustrado que dibuja siempre que puede una torre de once pisos, atravesado por diferentes potenciales o reales amantes, que debe enfrentarse a un oscuro hecho del pasado, una suerte de espejo del cual emana un reflejo poco deseado.

Piñeiro, en *Las grietas de Jara*, logra atrapar no tanto por la intriga policial, sino por los conflictos cuasi-existenciales que comienzan a cernirse sobre su protagonista: el suspenso que podría generar la intriga policíaca se traslada, por ejemplo, al "suspenso erótico" entre Pablo y todas las mujeres que componen su vida.

¿Existe la "crisis de mediana edad"? No lo sabemos, pero lo que sí podemos decir es que la tal crisis es una forma sutil, contemporánea, de llamar a ese momento en que despertamos del letargo y empezamos a vivir, apenas un poco, muy lentamente, eso que amerita llamarse vida. Ⓡ

De carne somos

Una colección de cuentos de terror moderno, donde lo sobrenatural cede terreno a un realismo de la muerte y el deseo.



Un dios demasiado pequeño
Juan José Burzi
Edulp
103 páginas

POR MARIANA ENRIQUEZ

El cuento de horror es poco común en la literatura argentina, y cuando aparece rara vez lo hace en sus versiones más modernas, inauguradas ya hace más de 20 años por Clive Barker y continuada por autores (especialmente anglosajones, por su visibilidad, aunque la tendencia no se acaba allí) como Thomas S. Roche, Christopher Fowler o David J. Schow. El subgénero en los que estos autores se especializan tiene al par deseo-muerte como fuente del terror, y de allí se derivan todos los espantos de la carne, del sexo, la perversión, el cuerpo, la locura. Lo sobrenatural ya no está tan presente: es este un horror visceral, exuberante en su alcance, pero que maneja elementos realistas.

Dentro de esta tendencia se pueden ubicar los siete cuentos de la nueva colección de Juan José Burzi (editor de la revista *Los asesinos tímidos*), *Un dios demasiado pequeño*. El libro comienza con el relato "Mil ojos" y allí ya están los indicios del horror urbano y sexual que recorre toda la colección: una mujer entra a trabajar en un bar donde debe posar para deleite de los clientes. Pero no es un club de strippers: las mujeres que posan deben imitar cadáveres, porque son mujeres muertas las que atraen a los clientes, voyeurs perversos, mirantes necrófilos. El cuento que le sigue es "Cuando las rosas caen", sobre una pareja que sufre un espantoso accidente de auto que lo deja paralizado a él y mutilada a ella. Como en un homenaje extremo a *Crash*, de J. G. Ballard, los amantes descubren una nueva sensualidad experimentando con el dolor y la ausencia del mismo en sus nuevos cuerpos destrozados, al punto de embarcarse en una fiebre amorosa que se nutre de nuevos tajos y mutilaciones.

Dos de los cuentos del tramo medio –el libro está dividido en tres partes– se apoyan (y abusan un tanto) del fanatismo religioso y el dolor (que Burzi parece deleitarse en describir). Pero el restante, "Reyna", es notable: una pesadilla grotesca, donde un guarda enfermero de un hospicio pavoroso se prenda eróticamente de una interna que es apenas torso, que nació sin brazos ni piernas. Cierran el volumen dos relatos muy breves: "Un acto privado", sobre un fetichista del Reich, y quizás el mejor de la colección, "Como gotas de polen", sobre una anoréxica orgullosa y feliz de serlo, que consideraba como cúspide de lo bello a los cuerpos agonizantes que se consumían en los campos de concentración de la Alemania nazi: "Sus días se orientaban hacia un lento peregrinaje a lo etéreo... Quienes la encasillaban como enferma lo hacían en un intento de comprenderlo... Lo que el espejo le devuelve es la geografía de su cuerpo, un cuerpo reducido al límite de lo esencial". Este cuento, corto y tenebroso, contemporáneo y realista, se sumerge en el horror como forma de belleza, intuyendo que ese par puede ser un macabro signo de estos tiempos. Ⓡ

BOCA DE URNA



Este es el listado de los ejemplares más vendidos, durante la última semana, en Librería Boutique del Libro, sucursal Palermo viejo (Thames 1762)

Ficción

1. *La soledad de los números primos*
Paolo Giordano
Salamandra
2. *Las grietas de Jara*
Claudia Piñeiro
Alfaguara
3. *Vivir afuera*
Rodolfo Enrique Fogwill
El Ateneo
4. *De A para X*
John Berger
Alfaguara
5. *La cosmética del enemigo*
Amélie Nothomb
Anagrama

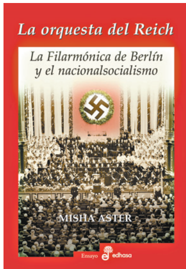
No ficción

1. *Historias inesperadas de la historia argentina*
Daniel Balmaceda
Sudamericana
2. *La maternidad y el encuentro con la propia sombra*
Laura Gutman
RBA
3. *La Fede*
Isidoro Gilbert
Sudamericana
4. *Fogwill*
Karina Elizabeth Vázquez
Circeto
5. *Art Now 2*
Varios
Taschen

Y la banda siguió tocando

Sin prejuicios ni lugares comunes, *La orquesta del Reich* de Misha Aster reconstruye una historia llena de contradicciones, grandezas y miserias. Es la historia de la Filarmónica de Berlín, un gran proyecto artístico que tuvo un punto de culminación –ser la mejor orquesta del mundo– bajo el nazismo.





La orquesta del Reich
La Filarmónica de Berlín y
el nacionalsocialismo
Misha Aster
Edhasa
280 páginas

POR DIEGO FISCHERMAN

Hubo una orquesta que siempre defendió su integridad artística y la más alta calidad musical, por encima de cualquier contingencia política. Hubo un gobierno que comprendió la importancia del arte en general y de esa orquesta en particular y hubo, también, un funcionario sensible que no dudó en hacer excepciones a las mismas leyes cuyo cumplimiento vigilaba y en jugar el prestigio personal en su defensa. Hubo una historia ejemplar. El único problema es que las contingencias políticas por encima de las que se desarrolló la fulgurante carrera de la Filarmónica de Berlín fueron el ascenso del nazismo, las políticas raciales, el Holocausto y la Segunda Guerra Mundial, que el gobierno que comprendió la importancia de la orquesta y la necesidad de su excelencia fue el de Adolph Hitler y que el sensible funcionario que la defendió a rajatabla fue Joseph Goebbels. Esa es la historia que, con documentación profusa y buen estilo, cuenta Misha Aster en *La orquesta del Reich. La Filarmónica de Berlín y el nacionalsocialismo*. El estudio pone el foco en un hecho obvio y, no obstante, tan poco observado como la joroba de Igor (–¿qué joroba? –preguntaba él) en *El joven Frankenstein*. El momento en que la Filarmónica de Berlín comenzó a ser "la mejor orquesta del mundo" fue el del nazismo, su prestigio creció durante la guerra y, aun después de ella y de la "desnazificación", sus integrantes, que eran los mismos que estaban allí desde antes (salvo los cuatro judíos a los que se les permitió irse de Alemania en la década de 1930) y que en su mayoría se afiliaron al Partido Nacional Socialista durante el auge hitlerista, siguieron estando después y, conservando un derecho que venía desde su origen como sociedad de responsabilidad limitada, eligieron como su director a quien consideraron el más adecuado desde el punto de vista musical, un nazi llamado Herbert von Karajan, de cuyo nazismo nunca más se hablaría en el futuro. Pero el gran mérito de Aster es no condenar. El entretejido de intrigas, conspiraciones menores tendientes a derribar o enaltecer la carrera musical de algún director o solista en particular, los enredos burocráticos para conseguir más poder o para lograr que otro dejara de tenerlo, los esfuerzos de los músicos por conservar la fuente de trabajo y, en el fondo (aunque no tanto), la vieja cuestión de la autonomía (o no) del arte y la pureza abstracta de la música clásica, edifican una trama cotidiana donde puede vislumbrarse esa homeostática condición del ser humano de buscar "la normalidad" en el medio de cualquier circunstancia.

Hay, en esa historia, una figura central alrededor de cuya manera de curvar el espacio el resto de los personajes, incluido el bueno de Goebbels, gira como planetas dóciles: el director Wilhelm Furtwängler. Su prestigio, la manera de presionar a propios y extraños y una convicción acerca de su grandeza (y la de *su* orquesta) que lograba persuadir a cualquiera, están en el eje del salvataje y posterior crecimiento de la que había comenzado como una orquesta rebelde, separándose de la Orquesta Bilse en 1882, cuando su jefe, el director Benjamin Bilse, la llevó de gira a Varsovia con pasajes de tren en cuarta clase. La nueva orquesta, primero con el nombre de Vermals Bilseschen Kapelle (Nueva Orquesta Bilse) y luego con el de Berliner Philarmonischer Orchestra (Orquesta Filarmónica de Berlín), tuvo un éxito notable. Pero a fines de la década de 1920 estaba ya en una crisis económica profunda. Desde 1903 era una sociedad de responsabilidad limitada, en la que cada músico era accionista, y si la Primera Guerra Mundial no le había hecho demasiada mella, la inflación de la posguerra estuvo a punto de hundirla. El primer proyecto de subvención estatal, que llegó incluso a formular un reglamento bastante preciso, fracasó con la caída bursátil de 1929. Y fue recién en 1933, con el advenimiento de Hitler como canciller, cuando la orquesta se convirtió en Orquesta del Reich. Furtwängler fue el gran arquitecto de esa operación y si hiciera falta una prueba de hasta dónde Goebbels lo escuchaba y le permitía casi cualquier cosa, bastaría la secretaria judía (más bien manager y factótum de la orquesta) que, con oposición de gran parte de la orquesta y para escándalo de casi todos lo que lo conocían, el director conservó hasta prácticamente el comienzo de la guerra, cuando viajó a Londres para convertirse en la secretaria de sir Thomas Beecham. Como en un juego de cajas chinas –es decir como siempre–, la Gran Historia contiene otras más pequeñas, llenas de mezquindades, amores y contradicciones. Y es con ellas con las que Aster enhebra la mejor de las historias.

Pasiones de celuloide



La imagen justa
Cine argentino y política (1980-2007)
Ana Amado
Colihue
292 páginas

¿Qué fue del cine político argentino después de los '60 y '70? ¿Hubo –hay– nuevos lazos entre imagen y memoria, intimidad y militancia? Preguntas abordadas por Ana Amado en un libro con documentadas respuestas no exentas de un fondo de sensibilidad cultural.

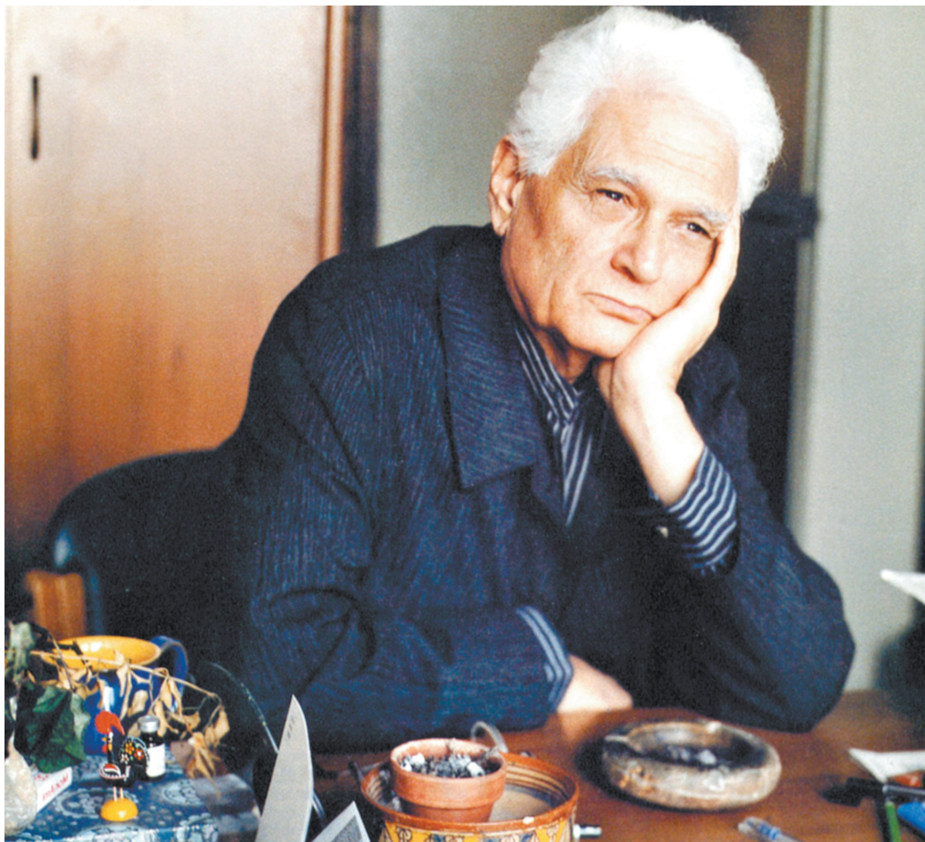
POR GABRIEL D. LERMAN

Libro elaborado hasta el detalle, *La imagen justa* tiene destino de bibliografía obligatoria para los estudios de cine argentino, no sólo en el rubro donde hace eje, el vínculo entre cine y política, sino porque el abordaje que construye y expone a tal efecto es criterioso, comprometido, erudito, y en ningún momento pierde, como a veces puede achacársele a la crítica cultural, un fondo de sensibilidad hacia los materiales indagados. Con el subtítulo *Cine argentino y política 1980-2007*, la investigadora, docente y ensayista Ana Amado encara un amalgama densa de problemas, con los cuales viene trabajando tanto en el ámbito universitario como en revistas culturales, desde por lo menos 1995. La sospecha de que al gran período del cine político que ocupa la cultura revolucionaria de los sesenta y setenta, le sobrevino un cine sobre la memoria o un cine memorialista, forma parte ya del activo crítico de la cultura argentina.

Lo que poco se había trabajado es sobre la idea de organicidad incompleta, de registros de época que resisten las oleadas de novedad permanente que cierta lectura rápida les arroja, y cuyos cortes y períodos internos son, tal vez, más lentos. El cine argentino que sobrevino a la dictadura, si bien profuso y diverso, construyó en su mapa condensaciones y rupturas. En distintas zonas del libro, Amado dialoga con trabajos sobre cine, memoria y política ya emblemáticos de Gonzalo Aguilar, Anahí Ballent, Pilar Calveiro, Carlos Altamirano, Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga, lo mismo que establece relaciones con el presente intelectual a través de Richard, Mouffe, Virilio y Agamben. Según Amado, el realismo afectivo de *La historia oficial*, *Camila* y *La Noche de los Lápices*, se complementó con el indeterminismo narrativo y genérico de *Las veredas de Saturno*, *El exilio de Gardel*, *Sur* y *Los días de junio*. En otro registro, más ligado a la paranoia personal o colectiva, aparece *Hay unos tipos abajo*, y ya en un tipo de desasosiego frente a los desaparecidos, *El amor es una mujer gorda*. Con un enfoque descarnado sobre la represión, y sobre todo desafiando los modos de la representación, cierra ese ciclo *Un muro de silencio*. Cineastas como Puenzo, Bemberg, Solanas, Olivera, Filipelli, Agresti y Stantic establecían los mojones de una variedad de respuestas estéticas y políticas frente al recuerdo de una sociedad profundamente afectada por el exterminio.

Casi cien películas son revisadas y escrutadas aquí, estableciendo relaciones, cruces y separaciones, en un gran fresco del audiovisual argentino. El peronismo en el cine posterior a la dictadura, las dificultades de representar la muerte, la recreación de una mítica de la patria y una reconfiguración de la familia como escena del recuerdo, entre los hijos y los herederos. El regreso del testimonio y el documental en los noventa, el recambio generacional y nuevas apuestas estéticas: Caetano, Stagnaro, Trapero, Carri, Martel. Y con ellos, una nueva política del cine y un nuevo cine donde lo político interviene desde lo social y los márgenes, y desde la tentativa de reconstruir o poner en algún sitio la figura del militante.

En suma, la búsqueda por hacer hablar a dos épocas y estipular por dónde pasan, si están, los hilos de la memoria y el legado.





Mañana hablaremos

Cruces > A pesar de lo difícil que resulta transmitir un conocimiento filosófico tan complejo y muchas veces críptico a través del diálogo, Jacques Derrida recurrió a lo largo de su vida a las entrevistas como vehículo de expresión de su pensamiento. Es más, junto a Hans-Georg Gadamer produjo uno de los diálogos más célebres de la filosofía por ser prácticamente imposible. En el volumen *Y mañana, qué*... se produce otro cruce chispeante entre diferentes idiomas: la deconstrucción y el psicoanálisis, Derrida y Elisabeth Roudinesco.



Y mañana, qué...
Jacques Derrida y Elisabeth Roudinesco
Fondo de Cultura Económica
216 páginas

POR MARIANO DORR

El lugar del diálogo en la obra de Jacques Derrida es –como muchas de las temáticas singularmente tratadas por el filósofo– abiertamente paradojal. Por un lado, son numerosas las entrevistas que concedió Derrida para su publicación, desde los años sesenta (conversaciones que intentaban discutir la avalancha de conceptos teóricos formulados en sus primeros y crípticos textos, *De la gramatología*, *La escritura y la diferencia*, *La voz y el fenómeno*, aparecidos casi simultáneamente en 1967), hasta su muerte, en octubre de 2004. Por otro lado, quizás el más célebre de los diálogos de Derrida sea aquel que mantuvo en abril de 1981, en el Instituto Goethe de París, con Hans-Georg Gadamer: allí el diálogo fue, como se ha escrito, imposible. O es que el diálogo mismo fue interpretado por Derrida como la constatación de la imposibilidad del encuentro, incluso (y sobre todo) tratándose del encuentro del profeta de la deconstrucción con el filósofo del diálogo hermenéutico y el consenso dialógico. Gadamer intentó reconducir a Derrida hacia un sentido común que fue alejándolos cada vez más, hasta hacer de ese disenso el más famoso desencuentro filosófico de las últimas décadas. Sin embargo, aunque el diálogo sea todo un problema para los teóricos de la deconstrucción, esto no impugna el hecho de que la mejor manera de introducirse en el desarrollo del pensamiento de Derrida sea a través de sus entrevistas.

En primer lugar, en la conversación (salvo con Gadamer) Derrida no es tan críptico, aun cuando por momentos pareciera lamentarlo. Es común que –en el curso de una entrevista– el autor de *La diseminación* se queje de no poder desarrollar el tema discutido debido a la falta de tiempo o a los inconvenientes propios de toda conversación. La obra escrita de Derrida parece, en este sentido, estar dominada por silencios, esperas y demoras. Intervalos del pensamiento quizás insoportables en el desarrollo de un diálogo. Pero, aunque Derrida se queje, responde a cada pregunta, y lentamente el complicado nudo que amenaza con volver ilegible su producción va cediendo y definiendo las posiciones del filósofo en cada una de las cuestiones atendidas. No casualmente algunas de sus entrevistas más importantes –con Julia Kristeva, entre otros– se reunieron precisamente bajo el título de *Posiciones*.

En este caso, se trata de una serie de entrevistas entre Derrida y la psicoanalista e historiadora del psicoanálisis en Francia, Elisabeth Roudinesco, autora de *Lacan, esbozo de una vida*, entre otros textos. En este sentido, *Y mañana, qué*... es un nuevo diálogo entre dos "idiomas", la deconstrucción y el psicoanálisis. Si bien alguna vez quiso entenderse a la deconstrucción misma como un "psicoanálisis de la filosofía", la relación entre ambas disciplinas teóricas es también (como en el caso de la hermenéutica de Gadamer) rica en desencuentros. En el último tramo de *La tarjeta postal* (un libro de 1980 que incluye maravillosas cartas de amor), Derrida presenta su propia lectura del "seminario de 'La carta robada'" que abría los *Escritos* de Lacan. El psicoanalista francés leía el cuento de Poe ("La carta robada") como una clave para observar la deriva del significante que, siempre y finalmente, puede ser reconducido. Según Lacan, "una carta llega siempre a su destino". Derrida atacó esta interpretación del texto de Poe, indicando que una carta no siempre llega a su destino, dando lugar a lo que luego llamó *destinoerrancia*: la deriva del significante, entonces, no es reconducible sin violencia. Y aun así, forzando los conceptos, la carta siempre puede perderse. El resultado de este enfrentamiento teórico fue la distancia de Lacan que, poco menos, ignoró por completo a Derrida. El mundo del psicoanálisis –de todas maneras– no ha dejado de poner atención en el trabajo del filósofo casi como si se tratara de un heredero del heredero de Freud. En estas entrevistas (que se editan por segunda vez en castellano), Roudinesco vuelve una y otra vez a recordar la disputa por "La carta robada" de Poe. Allí se juega "una suerte de axioma categórico, el manifiesto de todas mis interpretaciones", comenta Derrida. Esto es: *cómo debe o puede ser leído un texto*. Ningún texto es nunca homogéneo (ningún texto es transparente, idéntico a sí mismo, indivisible), sino que "es siempre necesario hacer una lectura dividida, diferenciada, hasta en apariencia contradictoria. Activa, interpretativa, performativa, firmada, esa lectura debe y no puede dejar de ser la invención de una reescritura".

El libro se compone de nueve entrevistas, abarcando distintas temáticas: comienza con la problemática de la herencia intelectual, la cuestión de una "política de la diferencia" y las nuevas configuraciones en las estructuras del parentesco. ¿Es posible tener *muchas madres*, más de un padre?, ¿y cómo sabremos si nuestra madre *es* nuestra madre?: "jamás sabré, con lo que se llama un saber seguro, lo que ocurrió entre mi padre y mi madre presuntos alrededor de mi nacimiento", dice Derrida. La cuestión de la libertad, la responsabilidad, la hospitalidad y la urgencia por la abolición universal de la pena de muerte conviven, en las conversaciones, con la cuestión de la violencia contra los animales, el antisemitismo venidero, el espíritu de la revolución y el elogio y crítica del psicoanálisis.

"¿De qué está hecho el mañana?", preguntó Victor Hugo en *Los cantos del crepúsculo*; estas entrevistas persiguen a ese espectro inalcanzable, ilocalizable del por-venir, esa diferencia irreductible que llamamos *mañana*, para preguntarnos lo que de ningún modo –y más allá de la radicalidad de nuestro interrogante– hallará respuesta hoy. Se trata, entonces, una vez más, de dejar abierta la respuesta, como tanto le gustaba a Jackie Derrida (he aquí su verdadero nombre)... para más tarde.

Catálogo|12

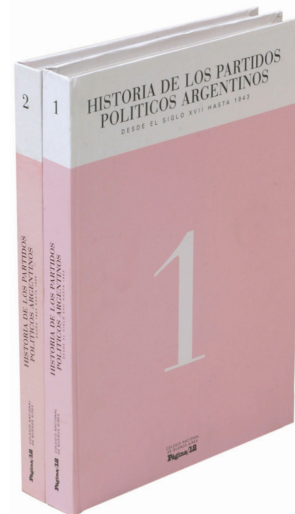
Colecciones de historia realizadas por el Colegio Nacional de Buenos Aires.
Dirección: **Aurora Ravina**



Historia de la literatura argentina
desde la Colonia a la actualidad



Grandes escritores latinoamericanos
desde el Barroco a la actualidad

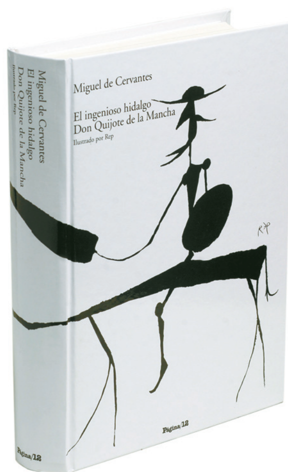


Historia de los partidos políticos argentinos
desde el siglo XVII a la actualidad

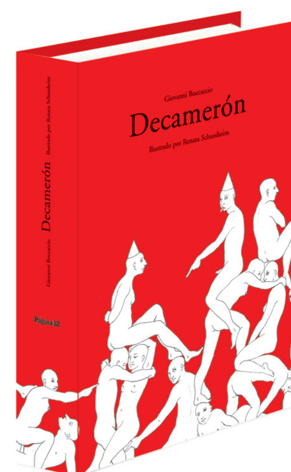
Otras colecciones



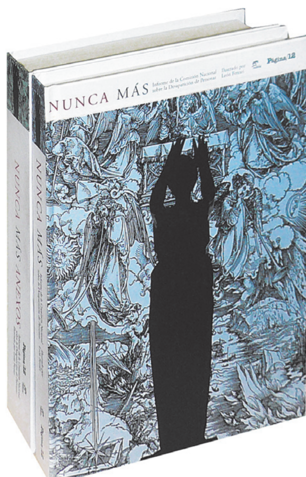
Historia de la economía argentina del Siglo XX
Director colección
Alfredo Zaiat
Director académico
Mario Rapoport



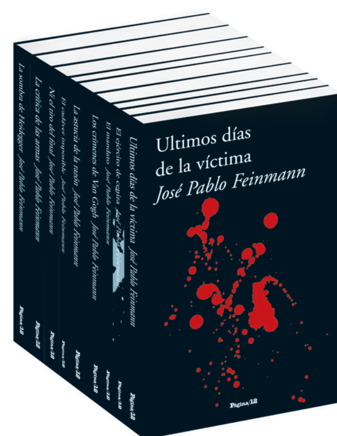
Don Quijote de la Mancha
de
Miguel de Cervantes
Ilustrado por **Rep**



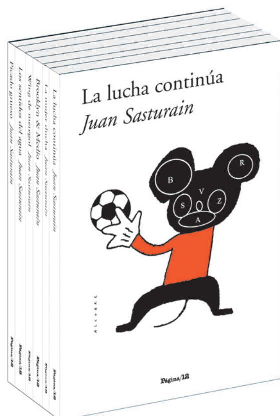
Decamerón
de
Giovanni Boccaccio
Ilustrado por
Renata Schussheim



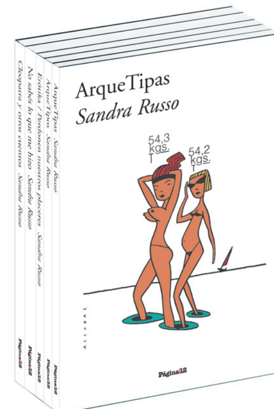
Nunca más
Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas.
Ilustrado por
León Ferrari



Colección
José Pablo Feinmann
Ultimos días de la víctima, El ejército de ceniza, El mandato, Los crímenes de Van Gogh, La astucia de la razón, El cadáver imposible, Ni el tiro del final, La crítica de las armas, La sombra de Heidegger.



Colección
Juan Sasturain
La lucha continúa, La mujer ducha, Brooklyn & Medio, Wing de metegol, Los sentidos del agua, Picado grueso.



Colección
Sandra Russo
ArqueTipas, ArqueTipos, Perdonen nuestros placeres y Eróticas, No sabés lo que me hizo, Cuentos inéditos.

Consígalos en San José 210 de 9 a 18 hs.

Página|12